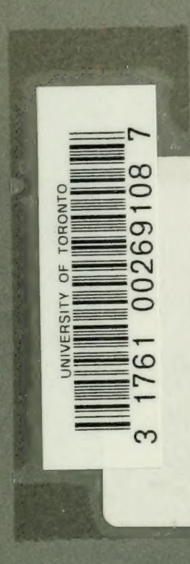


UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00269108 7



Beiträge zur Würdigung der Musiktheorie Schopenhauers.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.

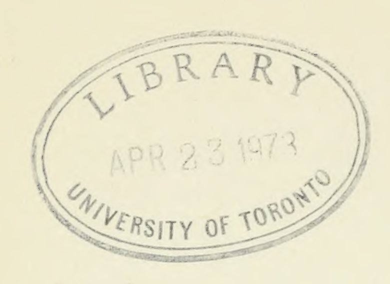
Von
Franz Jos. Wagner
aus Cochem a. d. Mosel.

Promoviert am 4. Mai 1910.

BONN,
Hauptmann'sche Buchdruckerei
1910.

Berichterstatter:

Professor Dr. Dyroff.


LIBRARY
APR 23 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

Schopenhauer steht heute nicht mehr im Blickpunkt des Interesses. Die Bedingungen dafür liegen sowohl in der Eigenart dieses merkwürdigen, hartnäckig in sich abgeschlossenen Mannes, als auch in dem Unvermögen gerade unserer Zeit, diese Eigenart — ausschliessliches Gerichtetsein auf die metaphysische Seite der Dinge, Deutung der Erscheinungen im Sinne eines einheitlichen metaphysischen Weltbildes, nicht selten mit willkürlicher Konstruktion — zu verstehen. Wenn man von der neueren Philosophie überhaupt gesagt hat, dass sie im Gegensatz zur griechischen die Welt nicht in ihrer Totalität als „Kunstwerk" betrachte, sondern auf dem Wege der Analyse wie ein Uhrwerk zergliedere, so gilt dies in gewissem Sinne auch für das Verhältnis der Philosophie des ausgehenden zu der des beginnenden 19. Jahrhunderts.

Man kann sagen, dass alle Metaphysik in unserer Zeit in Misskredit gekommen ist durch den mächtigen Aufschwung, den die in der Methode der exakten Naturwissenschaft angeglichene Psychologie genommen hat, welche das, was zu naiveren Zeiten metaphysisch gedeutet wurde, in scharfer Analyse überraschend klar und einleuchtend als mehr oder weniger kompliziertes psychologisches Phänomen ausweist. Infolge dieser revisionistischen Tätigkeit ist die Psychologie die einstweilen einflussreichste philosophische Disziplin geworden und erhebt den Anspruch, als „Grundlage aller Geisteswissenschaften" zu gelten.

Und man kann diesen Anspruch als berechtigt anerkennen unter dem Vorbehalt, dass die Psychologie, nachdem sie in allen prinzipiellen Streitigkeiten gefragt wurde, dennoch nicht das endgültige Urteil zu sprechen habe, dass sie in den letzten Fragen der Weltanschauung ihre Unzulänglichkeit bekenne, dass sie nichts anderes zu sein vorgebe als eben „Grund-

lage". Es geht nicht an, den metaphysischen Trieb des Menschen, der zu aller Zeit in den religiösen Bekenntnissen der Völker, in den ekstasenhaften Aussprüchen der Dichter und Propheten über die höchsten Dinge seinen unmittelbar überzeugenden Ausdruck gewonnen hat, für leeren Wahn zu erklären. Denn diese Aussprüche sind jederzeit als höchste, als „übernatürliche" Offenbarung aufgenommen worden mit jenem eingeborenen und unausrottbaren Instinkt, der sich, unbeirrt durch alle einzelwissenschaftliche Forschung, als die eigentliche Stütze der Welt- und Gesellschaftsordnung im Volksbewusstsein erhalten hat, und für den mannigfacher Mythus nur symbolischer Ausdruck ist.

Die Stellung, welche die neueste Philosophie im allgemeinen zu metaphysischen Fragen einnimmt, ist sehr klar zu erkennen aus einem im Archiv für systematische Philosophie 1909 erschienenen Aufsatz „Metaphysische Ausblicke" von Georg Wendel. Der Verfasser sagt: „Ich leugne, dass es eine Metaphysik als Wissenschaft geben könne, ich leugne aber nicht, dass irgend eine Orientierung auf metaphysischem Gebiet, wenn auch nur in Form einer negativen Kritik, möglich sei." Es ist zuzugestehen, dass, nachdem die Grundlage, auf der das alte Lehrgebäude der Metaphysik ruhte, sich als unzuverlässig herausgestellt hat, die Schaffung einer neuen — wie oben zugestanden psychologischen — Grundlage unsere ganze Kraft noch viel zu ausschliesslich in Anspruch nimmt, als dass wir bereits unsere Aufmerksamkeit und Energie auf das zu errichtende neue Gebäude konzentrieren sollten. So können wir (ohne jene Einschränkung anzunehmen, die das Positive des Gesagten wieder zerstört) zugeben, dass allerdings bei dem gegenwärtigen Stand der Auffassungen nur „irgend eine Orientierung auf metaphysischem Gebiet" möglich ist.

Und eine derartige Orientierung ist im Grunde zu allen Zeiten möglich gewesen und wird immer, wie

oben angedeutet, unabhängig von einer „Metaphysik als Wissenschaft" möglich sein, so dass diejenigen metaphysischen Ueberzeugungen, die von jeher den Menschen die teuersten gewesen sind und sich mitten im Wirrwar der Systeme immer wieder siegreich geltend gemacht haben, von der „Wissenschaft" voraussichtlich nicht zerstört, sondern nur von abergläubischen Auswüchsen gereinigt werden. Ebendiese Reinigung von abergläubischen Auswüchsen ist es auch, wodurch in den letzten Dezennien die ehemals vollkommen im Dienst der Metaphysik stehende Lehre vom Schönen so sehr gefördert worden ist: wiederum auf der Basis psychologischer Forschung. In der Tat, es ist kein geringes Verdienst Fechners, dass er die Aesthetik in die Schule der Psychologie geführt hat, damit sie dort in empirischer Behandlungsweise in den Fundamenten, „von unten", wie der berühmt gewordene Ausdruck lautet, gefestigt werde. Indessen war es doch schon Fechners eigene Meinung, dass diese Schule nicht alles leisten könne, dass es vielmehr (pag. 4) „in demselben Sinne eine philosophische Aesthetik höheren Stils über der empirischen geben könne, wie es eine Naturphilosophie über der Physik und Physiologie geben kann, wenn schon noch nicht gibt," was näher dahin ausgelegt wird, „dass eine Aesthetik von Unten selbst zu den wesentlichsten Vorbedingungen der Aufstellung einer Aesthetik von Oben zu rechnen sei."

Noch befindet sich die Aesthetik in der Schule der Psychologie, aber es sind bereits Stimmen laut geworden, die verlangen, dass dieselbe für mündig zu erklären, dass der analysierenden und klärenden Arbeit genug getan sei, um die dem ästhetischen Geniessen zu Grunde liegenden psychologischen Tatsachen im Sinne eines höheren Zusammenhanges deuten zu können. Volkelt (System der Aesthetik, München 1905) kennzeichnet den Sachverhalt treffend, wenn er einerseits festhält, dass (pag. 31) „die

Aesthetik die Aufgabe hat, ohne metaphysische Voraussetzungen und unbekümmert um metaphysische Ziele, die durch die entsprechenden Erfahrungstatsachen gestellten Fragen zu erörtern", andererseits aber der Meinung ist, dass (pag. 32) „in der Aesthetik die Behandlung der durch die Erfahrung gestellten Aufgaben schliesslich von selbst zu gewissen metaphysischen Fragestellungen führt", oder noch bestimmter (ibid.) „dass die Aesthetik nur in metaphysischen Erwägungen ihren Abschluss finden kann." Eine Folge dieses Durchbruches des metaphysischen Triebes ist es, dass man sich wieder der alten Metaphysiker erinnert, deren Autorität man verlassen hatte, dass man sich erinnert, wie trefflich und klar doch diese, gestützt auf naiv-geniale Intuition, manches erkannt haben, was wir auf der Grundlage einer mühevollen Analyse mit zaghafter Umschreibung nur besser zu sagen versuchen.*)

Die intuitive Erkenntnis, die den genialen Geistern eigen ist, ist der Grund dafür, dass sich die Menschen immer und überall auf ihre grössten Dichter und Philosophen als die höchste Instanz berufen, in der Ueberzeugung, dass, was diese aus der Begeisterung einer intuitiven Weltbetrachtung heraus ausgesprochen haben, im innersten Kern „wahr" (in mehr als logischem Sinne) sein müsse, so dass alle Kritik nur die Schale zertrümmern könne. Inbezug auf Schopenhauer insbesondere kann hier an die Worte Erwin Rohdes erinnert werden: „Wirklich empfinde ich, der Schopenhauerschen Philosophie gegenüber, ganz die siegreiche Zuversicht, die uns ein tiefsinniges Kunstwerk gibt: gar nicht eine

*) Vgl. Jon. Cohn: Allgemeine Ästhetik pag. 8: „Es scheint zur Zeit in der Tat wichtiger, von ihnen (den metaphysischen Ästhetikern) zu lernen, was sie an tiefen und gründlichen Einsichten in das Wertgebiet des Ästhetischen gewonnen haben, als sich an ihren Irrtümern zu reiben". Ähnlich Volkelt: Syst. der Ästh. pag. 40.

logische Ueberzeugung von der Unbestreitbarkeit, sondern die Gewissheit, dass solch ein Kunstwerk zu bestreiten, so wäre, als wollte ich mit einem Messer das Wasser in Stücke schneiden. Die Einsicht, dass noch gar viele Kunstwerke, vom Wesen der Welt erzählend, wahr sein könnten, ohne dass dieses darum weniger wahr wäre". — In der Tat ist der Vergleich mit einem Kunstwerk am ehesten geeignet, das Schopenhauersche System verstehen zu lassen. Bezeichnen wir als Kunstwerk diejenige Spiegelung einer Mannigfaltigkeit von Erscheinungen im menschlichen Geiste, bei welcher einerseits die dem letztern eigentümliche Organisation nach dem Prinzip der Einheit, andererseits menschliche Beseeltheit in die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen hinübergetragen wird, so ist in ähnlicher Weise ein System wie das Schopenhauersche die Spiegelung der „Welt" genannten Mannigfaltigkeit in einem Geist, der sowohl die Kraft hatte zur Zusammenfassung des Gespiegelten zu einem einheitlichen Bild als auch das Genie zu derjenigen Belebung dieses Bildes, die allein dasselbe für Menschen verständlich machen kann, nämlich zur Belebung im Sinne menschlicher Beseeltheit. Was nun im Fall Schopenhauer die Erfüllung des Weltalls mit menschlicher Willensbeseeltheit betrifft, so kann hier die oberste Frage nicht die sein: ist das wahr (im Sinne logischer Widerspruchslosigkeit), oder ist es falsch? sondern die: welche Hindeutung auf ein positiv Wertvolles enthält jenes Kunstwerk der Spiegelung der Welt in dem Genie Schopenhauer: jene Willensmetaphysik? Zur Lösung dieser Frage bedarf es einerseits der Erinnerung, dass die Welt sich, wie in Schopenhauer, so in vielen grossen Menschen zu einem einheitlich belebten Bild gespiegelt hat. Die Zusammenstellung dieser Bilder wird erkennen lassen, dass das, was Schopenhauer so nachdrücklich und leidenschaftlich ausgemalt hat, auch immer wieder auf den anderen Bildern wahrzuneh-

men ist, nur von anderen Gesichtspunkten und aus vielleicht unklarer Ferne gesehen. — Und schliesslich hat doch auch jeder Mensch eine Art von Spiegelbild der Welt in sich, wenn auch unklar, wenn auch nicht zu solcher Einheitlichkeit geordnet und so lebensvoll ausgestaltet wie bei dem Genie: es hat, so können wir sagen, jeder Mensch metaphysische Ahnungen, die durch Kunstwerke intuitiver Weltbetrachtung in eine bestimmte Richtung gelenkt werden. Nun hat es sich gerade bei dem Kunstwerk der Schopenhauerschen Willensmetaphysik gezeigt, dass dieselbe sehr kräftig ist, metaphysischen Ahnungen und sogar einer ganzen Lebensanschauung mit allen ihren praktischen Konsequenzen eine Richtung zu geben. Auch von diesem Standpunkt der Beurteilung aus ist es töricht, die Frage „Wahr oder Falsch?" mit kritischer Absicht als erste zu stellen. Sondern wie bei jener ersten Art der Beurteilung ist auch hier zu fragen: Welches Wertvolle steckt in der Lehre; welche Bereicherung kann eine Lebensanschauung in ihr finden?

Dies ist nun auch die Frage, die bei der Würdigung der Musiktheorie unseres Philosophen die leitende sein muss; und hier wird die Heranziehung der soeben angegebenen beiden Methoden der Beurteilung erkennen lassen: was immer an sinnvollen Aussprüchen über das Wesen der Musik uns überliefert ist, das erhält in Schopenhauers Metaphysik der Musik eine wertvolle Ergänzung dergestalt, dass seine Aussprüche im innersten Kern in der Tat diejenige Seite der Musik treffen, die für die innerlichste und wesentlichste zu halten ist.

„Im innersten Kern", das muss allerdings betont und sogleich hinzugefügt werden, dass dieser Kern von allerlei „abergläubischen Auswüchsen", wie wir uns oben ausdrückten, umschlossen ist. Und hier hat die von den empirischen Tatsachen ausgehende Wissenschaft „reinigend", so sagten wir an derselben Stelle, einzugreifen. Vor allem hat hier die neueste

psychologische Aesthetik ein reiches Feld prüfender Tätigkeit. Daneben werden aber auch diejenigen von den im Laufe der letzten Dezennien in die Aesthetik hineingeflossenen entwickelungsgeschichtlichen Gedanken, die sich als fruchtbar erwiesen haben, ihren Einfluss geltend machen. Damit habe ich zugleich den Standpunkt der vorliegenden Arbeit angegeben, wenn ich noch hinzufüge, dass der Verfasser in Konsequenz alles dessen, was bisher in der Einleitung für die Würdigung Schopenhauers gefordert wurde, das Hauptaugenmerk auf das Positive und Wertvolle, auf die „ewigen Wahrheiten" (welchen Ausdruck man immer wieder finden wird) der Lehre des Philosophen gerichtet hat, was eigens hervorzuheben schon angesichts eines grossen Teiles der bisherigen Schopenhauerliteratur nicht so überflüssig ist, wie es scheint.*) Im übrigen bin ich durch die ganze Untersuchung hindurch vom Streit der Lehrmeinungen hinweg, und eigene liebgewordene Gedankengänge aufgebend oder unterbrechend immer wieder zur unmittelbaren meist durch aktive Musikbetätigung vermittelten Anschauung zurückgekehrt.

Schopenhauers Musiktheorie zerfällt von vornherein in zwei Teile, von denen wir den einen den metaphysischen Grundgedanken, in welchem das eigentlich Wertvolle der Lehre enthalten ist, den andern die Erläuterungen und die abgeleiteten Erwägungen nennen wollen. „Die Musik ist eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens,

---

*) Volkelt trifft wohl auch hier das Richtige, wenn er in seinem Buch über Schopenhauer (Frommanns Klassiker Bd. 10. 1900) sagt: „(Ich urteile hier wie öfters bei Schopenhauer): Seine Gedanken haben durch Versenkung in wesentliche Züge der äusseren und inneren Erfahrungswelt eine Richtung auf den Kern der Dinge erhalten; allein sie sind nicht gehörig in Zusammenhang gebracht, nicht genügend eingeschränkt und ausgestaltet."

wie die Welt selbst es ist" (Welt als Wille und Vorstellung I 340).*) In diesem Satz ist der Grundgedanke enthalten. Derselbe kehrt innerhalb der inbetracht kommenden Stellen: I (= W. a. W. u. V. I) 337—351; II (= W. a. W. u. V. II) 524—537; V (= Parerga und Paralipomena II) 455—462 in sehr vielen Wendungen und Umschreibungen wieder: I 340: „(Die anderen Künste) reden vom Schatten, sie (die Musik) aber vom Wesen." I 343: „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt". I 345: „Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst" . . . . „Diesem allem zufolge können wir die erscheinende Welt, oder die Natur, und die Musik als zwei verschiedene Ausdrücke derselben Sache ansehen" . . . . „Musik Ausdruck der Welt". I 346: „Die Musik stellt zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich dar". I 347: „Die Musik gibt den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge". II 526: „Die Musik gibt über die in den Worten ausgedrückte Empfindung oder die in der Oper dargestellte Handlung, die tiefsten, letzten, geheimsten Aufschlüsse, spricht das eigentliche und wahre Wesen derselben aus und lehrt uns die innerste Seele der Vorgänge und Begebenheiten kennen, deren blosse Hülle und Leib die Bühne darbietet". V 455: „Die Musik redet nicht von Dingen, sondern von lauter Wohl und Wehe, als welche die alleinigen Realitäten für den Willen sind". V 456: „Die Musik überhaupt ist die Melodie, zu der die Welt der Text ist".

Wir verbinden hiermit **) einige Aussprüche über M e l o d i e, welche eigentlich erst das Vorige verständlich machen oder doch zu seiner Ergänzung

---

*) Ich zitiere nach der Grisebachschen Ausgabe (Reclam).

**) Die volle Berechtigung dazu wird sich erst später ergeben. Vgl. pag. 42 Anmerkung.

wichtig sind. I 343 f: „Das Wesen der Melodie ist ein stetes Abweichen, Abirren vom Grundton, auf tausend Wegen, nicht nur zu den harmonischen Stufen, zur Terz und Dominante, sondern zu jedem Ton, zur dissonanten Septime und zu den übermässigen Stufen, aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton: auf allen jenen Wegen drückt die Melodie das vielgestaltige Streben des Willens aus, aber immer auch, durch das endliche Wiederfinden des Grundtons, die Befriedigung . . . . Wie nun schneller Uebergang vom Wunsch zur Befriedigung und von dieser zum neuen Wunsch Glück und Wohlsein ist, so sind rasche Melodien, ohne grosse Abirrungen, fröhlich; langsame, auf schmerzliche Dissonanzen geratende und erst durch viele Takte sich wieder zum Grundton zurückwindende sind, als analog der verzögerten, erschwerten Befriedigung, traurig. Die Verzögerung der neuen Willensregung, der languor, würde keinen andern Ausdruck haben können als den angehaltenen Grundton, dessen Wirkung bald unerträglich wäre: diesem nähern sich schon sehr monotone, nichtssagende Melodien. Die kurzen, fasslichen Sätze rascher Tanzmusik scheinen nur vom leicht zu erreichenden, gemeinen Glück zu reden; dagegen das Allegro maestoso, in grossen Sätzen, langen Gängen, weiten Abirrungen, ein grösseres, edleres Streben nach einem fernen Ziel, und dessen endliche Erreichung bezeichnet". I 345 f: „Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Aeusserungen des Willens, alle jene Vorgänge im Innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken, aber immer in der Allgemeinheit blosser Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem Ansich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper".

Ich verzichte geflissentlich auf eine Darstellung der Musiktheorie Schopenhauers im Zusammen-

hang seines Systems, schon deshalb, weil dieser Gesichtspunkt bereits bei den meisten bisherigen Arbeiten über Schopenhauers Aesthetik der herrschende gewesen ist. Insbesondere *Martin Seydel* hat in der Schrift „Arthur Schopenhauers Metaphysik der Musik" (Leipzig 1895) den Gegenstand sehr ausführlich in dieser Weise behandelt. Es scheint wirklich, dass dabei angesichts der grossen Widersprüche im Schopenhauerschen System ausser zerstörender, meist kurzsichtiger Kritik nicht viel herauskommt. Man bleibt in der Regel in der vergleichenden Kleinarbeit stecken und übersieht die grossen ewigen Wahrheiten, die im System eingeschlossen sind, und die, selbst wenn das System nicht zu halten ist, dennoch unverminderte Geltung haben.

Vielmehr: das *System* bedeutet als solches — bereits in der Einleitung (pag. 9 f) war das implicite die Meinung — nur die formale Gestaltung der Lehre zum einheitlichen Kunstwerk und muss daher wie die formale Seite jedes Kunstwerkes hingenommen werden als das, worin sich ein Gehalt „ausdrückt". Dieser Gehalt nun, als die ewigen Wahrheiten erfasst, tritt *durch die formale Gestaltung, die im System gegeben ist, hindurch* in die pag. 9 f aufgezeigten unfassenderen Zusammenhänge 1) der grossen Kundgebungen intuitiver Weltbetrachtung des menschlichen Geistes, 2) der mehr oder minder unklaren Weltanschauungen der nichtgenialen Menschen, die, noch gebannt in die Beobachtung und Analyse der wirren Mannigfaltigkeit, als welche die Welt sich ihnen zunächst darstellt, durch die Kundgebungen des Genies in eine bestimmte metaphysische Richtung gelenkt werden. Der zweite Zusammenhang umfasst in unserm Fall (über die Sphäre des ersten Zusammenhanges dürfte Klarheit bestehen) insbesondere die noch nicht zu metaphysischer Deutung gelangten Ergebnisse der Erforschung der *empirischen Grundlage* der Musik. Und hier wird

sich die Schopenhauersche Theorie als vorzüglich geeignet erweisen, die gesammelten Beobachtungen in metaphysischem Sinne zu deuten: die Betrachtung der Erscheinungsseite auf die Wesensseite hinzulenken. Ihrerseits aber wird die Beobachtung der empirischen Grundlage mit ihren gesicherten Resultaten die „ewige Wahrheit" jener Theorie für die Verstandes-also die wissenschaftliche Betrachtung im engeren Sinne sichern und fixieren, d. h. die „abergläubischen Auswüchse" ausscheiden.

Mit dieser Anmerkung soll, was in der Einleitung über den Standpunkt der vorliegenden Arbeit gesagt wurde, ergänzt und verdeutlicht sein.

„Die Musik ist Abbild des (Welt-) Willens."

Wenn wir dieses Wort mit volkstümlichen Aussprüchen über dieselbe Sache vergleichen, wie mit den Aussprüchen, dass die Musik ein Inneres kundgebe, Sprache des Gefühls sei, über dem Irdischen (d. h. den Formen der empirischen Welt) schwebe und schliesslich der Ausdruck eines für jede andere Sprache Unaussprechlichen, etwa der Seele, sei, so ist eine vage und vieldeutige Uebereinstimmung nicht zu verkennen. Hier wie dort scheint gesagt zu sein, dass der Darstellungsbereich der Musik sich nicht auf äusserliches Geschehen, sondern auf innerliches Erleben erstrecke. Aber die Schopenhauersche Definition bezeichnet einmal dieses Erleben genauer als willenhaftes Erleben, sodann aber als ein Erleben, das sich für die letzte und höchste Ausdeutung im Weltgeist abspielt. — Auf festeren Boden wird uns die in der Einleitung für die methodische Behandlung unseres Philosophen zunächst geforderte Gegenüberstellung seiner Lehre mit anderen auf das Wesen der Musik gerichteten intuitivgenialen Beobachtungen führen.

Im Rahmen allgemeiner, in unserm speziellen Fall wohl nur m ö g l i c h e r Abhängigkeitsbeziehung kommt hier K a n t inbetracht. Seine Gedanken über

Musik, die er pag. 200 ff der „Kritik der Urteilskraft" (Ausg. von Kehrbach) ausgesprochen hat, lassen nicht vermuten, dass er jemals die höchsten Wirkungen der Tonkunst an sich erfahren hat, da nach ihm Musik „mehr Genuss als Kultur ist", „bloss mit Empfindungen spielt". Dennoch sind die folgenden im Kernpunkt stehenden Ausführungen von hoher Bedeutung: „Der Reiz derselben (der Musik) . . . scheint darauf zu beruhen . . . ., dass, sowie die Modulation gleichsam eine allgemeine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekten ausübe und so, nach dem Gesetze der Assoziation, die damit natürlicher Weise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteile." Achten wir auf die Gegenüberstellung: die Modulation Sprache der Empfindungen — die Tonkunst Sprache der Affekte. Dies heisst doch, dass die „Empfindungen", die schon in der Modulation zum Ausdruck gelangen, vollends in der Ausgestaltung der Modulation zum musikalischen Verlauf jene Ordnung zu einem bestimmten zeitlichen Abfluss erfahren, durch die der Affekt gekennzeichnet ist. In der Tat hat ein tonlicher Zusammenhang die Bestimmtheiten seines Verlaufes aus dem Affektleben, so die Herausentwickelung aus einem Ur-„motiv", das den Charakter des gesamten Verlaufes schon in sich trägt, nämlich den Charakter des Düstern, Traurigen, oder des heiter ruhig, des freudig Bewegten, des Jubelnden, usw.: also eine Entwicklung im Sinne der qualitativen Gestaltung einer Affekterregung. So sind denn auch die den tonlichen Verlauf beherrschenden Momente der „Steigerung" bis zur höchsten Erregung, des „Zurücksinkens" bis zum „Ersterben" uns aus keiner andern Quelle bekannt als aus unserm Affektleben mit seinen Erschütterungen. — Indessen, jener Charakter des „Düstern" oder des „Freudig Bewegten" usw. kommt dem Urmotiv und seiner Ausgestaltung zum

tonlichen Verlauf nur insofern zu, als mit jenen Bezeichnungen Gesamtbenennungen gewonnen sind für etwas, das eben nur als „Verlauf“ in die unmittelbare Erfahrung eingeht. Mit andern Worten: die Inanspruchnahme von Gefühlsbezeichnungen kann erst als sekundäres Hilfsmittel zur Kennzeichnung eines musikalischen Zusammenhanges inbetracht kommen. Dagegen ist die andere Seite des Affektverlaufes, nämlich die Seite, die denselben erst zum Affektverlauf macht, für die Erklärung des musikalischen Kunstwerkes von primärer Bedeutung: die Willensseite. Nur insofern der Affektverlauf ein Streben ist, der Wellenschlag der in stürmischem, in ruhigem, in traurig-trägem Wollen bewegten Seele, ist er Vorbild des musikalischen Verlaufes. Hiermit ist der Konnex mit Schopenhauer gewonnen: wie man sieht, wird seine Lehre nach einer wesentlichen Richtung hin von Kant bestätigt. — Aber auch ergänzt. Denn wenn Kant die Musik als „Sprache der Affekte“ bezeichnet, so ist damit gesagt, dass das in der Musik ausgedrückte Streben ein Streben ohne Gegenstand ist. Denn dies ist ein wesentliches Kennzeichen des Affektes, dass er durch die Willenshandlung, also durch den Angriff des Willens auf einen Gegenstand, zerstört wird. Mit Willenshandlungen oder den Beziehungen des Willens zu den Gegenständen der Aussenwelt hat demnach die Musik nichts zu tun. Ihr geht es nur um das Spiel des im blinden Affekt frei sich tummelnden Willens, der nur in dieser Freiheit des Spieles seine innere Gesetzmässigkeit kundgeben kann, eine Gesetzmässigkeit, die für uns in den Bestimmtheiten des Stürmischen, Ruhigen, Trägen, der Erregung, Steigerung, Lösung usw. zum Ausdruck kommt und fassbar wird.

Diese selbe Ergänzung der Schopenhauerschen Theorie ist auch in den die Musik betreffenden Ausführungen Hegels in den „Vorlesungen über Aesthetik“ (Werke X. Bd. 3. Abt. Berlin 1838) gegeben.

Hegel sagt dort pag. 129: „Für den Musikausdruck eignet sich . . . nur das ganz objektlose Innere, die abstrakte Subjektivität als solche. Diese ist unser ganz leeres Ich, das Selbst ohne weiteren Inhalt. Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehn, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise wiederklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich selbst bewegt ist". Dieses „Insichbewegtsein des innersten Selbst" kann wiederum nur als jenes s t r e b e n d e Bewegtsein gedeutet werden, als welches uns das Seelenleben ausschliesslich fassbar wird im Affekt, der letzten Endes nichts anderes ist als das Seelenleben in seiner Konzentriertheit. — Noch ist zu erwähnen, dass Hegel die empirische Grundlage der Musik, auf die weder Kant noch Schopenhauer eingehen (Schopenhauer höchstens in einem, wie wir sehen werden, gänzlich missglückten Versuch), wenigstens angedeutet hat: „Schon ausserhalb der Kunst ist der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen, die unmittelbare lebendigste Aeusserung von Seelenzuständen und Empfindungen, das Ach und Oh des Gemüts" pag. 144). „So machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierte Interjektion" (pag 145). Die hier — andeutungsweise, wie gesagt — unternommene Zurückführung der Wirkung der Musik auf den in Interjektion und Seufzer erscheinenden Laut der menschlichen Stimme wird uns später für die Stützung und genauere Auslegung des Schopenhauerschen Grundgedankens wichtig genug werden.

M a r t i n D e u t i n g e r, in der Darstellung vielfach dunkel, in der Ableitung der Künste sichtlich von Hegel beeinflusst, ist, wie überhaupt, so auch in unserm Zusammenhang merkwürdig durch die Kraft einer kühnen, oft verstiegenen Intuition. Das Geheimnis der Musik liegt für ihn im „für sich bestimm-

ten Ton, der eine in sich gemessene Bebung anschlagend, diese hineinklingen lässt in jenes unermessliche Reich der Bebungen und Schwingungen des Lebens, die im ruhigen Schlummer von dem Hauche des äussern Lebens angeregt, in das Wallen nach aussen mit regen Wellen hinüberspielen . . . . In der Mitte aller Bewegungen ist, nicht bewegend, aber allbeweglich die Seele". (Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen. Regensburg 1845. pag 443). Die Verlegung der Wirkung der Musik in die „allbewegliche, aber nicht bewegende Seele" ist das Besondere von Deutingers Standpunkt, der noch präziser ausgesprochen erscheint in der Formulierung: „Aber die Musik ist noch nicht Sprache des Geistes, sondern Sprache der Seele. Alles, was den Menschen aufregt und seines Lebens Grund ertönen lässt, ohne doch dem bestimmten, persönlichen Bewusstsein anzugehören, ja dieses erst vorbereitet, das gehört dem Reiche der Musik an" (ibid.). Es ist unschwer, zu sehen, was hier gemeint ist. Auf den Gegensatz von „Geist" und „Seele" kommt es an. Die Tonkunst ist gerichtet auf das „vom Hauche des äusseren Lebens angeregte" Seelenleben, auf das Seelenleben also, insofern dasselbe noch nicht zu bewusster Selbsttätigkeit übergegangen ist, sondern sich rezeptiv den Eindrücken der Aussenwelt hingibt. Wir haben hier zum ersten Mal den Begriff der Aussenwelt als in der Musik wirksam. Die Aussenwelt spielt in das Seelenleben hinüber und regt es zu mannigfachem Wellenschlag an; und dieser Wellenschlag erscheint in geheimnisvoller Harmonie mit dem Wellenschlag des in der Aussenwelt wogenden Lebens: das ist der Gipfelgedanke, auf den Deutinger — dunkel im Zusammenhang — hinstrebt: „Die Gesetze des Organismus finden sich in einem geheimnisvollen Bande verschlungen mit der allgemeinen Harmonie des Lebens, und gehorchen ihr in freudig einstimmender Bewegung. Es fühlt die Seele und schaut ihren unsichtbaren

Zusammenhang mit dem Leben. Von dem Grabe der Leiblichkeit erwachend spricht sie in summend singender Weise das Wolagesicht des geheimnisvollen Naturlebens" (pag 446). Musik als Darstellung der Harmonie des Seelenlebens mit dem Naturleben, als Ausdruck der geheimnisvollen Ergänzung des im Ich als Streben sich offenbarenden Lebens durch das Leben der Aussenwelt zu einem unter dem Begriff eines „Weltwillens" erfassbaren einheitlichen Gesamtleben: dieser Gedanke Schopenhauers also findet sich, wie man sieht, in unbestimmter Tendenz auch bei Deutinger; und dies ist in unserm Zusammenhang Deutingers Bedeutung.

Dass in der Tonkunst die Einwirkung der Aussenwelt auf die Seele — wenn nicht direkt, so indirekt: als in der seelischen Erregung erkennbar — Gegenstand der Darstellung sei, das ist, wie es scheint, auch bei S o l g e r die Meinung. Im „Erwin" findet sich die Stelle (II. Teil pag 147): „Denn nicht in die Aussenwelt zieht sie (die Musik) das Einfache in uns hervor, sondern stellt alles Aeussere auf dem klaren Spiegel des Innern, wie in seinem allgemeinen Wesen . . . . dar". Beachten wir, wie in dieser Stelle im „Innern" gleichsam „das allgemeine Wesen des Aeussern" gesehen wird. Hier wie überall, wo eine naive Weltbetrachtung durchbricht, jene Identifizierung des Innen- und des Aussenlebens, die bei Schopenhauer die nachdrücklichste und — in besonderer Eigenart — die klarste Formulierung gefunden hat. Auch bei Solger ist wiederum in spezifischer Weise die M u s i k die Kunst, welche jene Identifizierung zum Ausdruck bringt. Und hier, so scheint es, stehen wir in der Tat an der Quelle, aus welcher unserer Erkenntnis des Wesens der Musik diejenige Förderung wird, durch die wir imstande sind, im Tonverlauf mehr zu sehen als ein „Spiel der Empfindungen" (Kant), nämlich das Bild der Verschmelzung des in der Stimme vom menschlichen Individuum aus die

Aussenwelt erfüllenden Innenlebens mit eben dieser Aussenwelt, welche ihrerseits durch ihre erregenden Einflüsse jene mannigfachen Wallungen der Seele hervorruft, die im Erguss der Stimme wieder als Gesang in die Aussenwelt ausströmen.

Nun zu dem Philosophen, der mit Schopenhauer am ehesten in Zusammenhang steht. Schelling, welcher Schopenhauer zweifellos beeinflusst hat, scheint zunächst in seiner Theorie der Musik zu diesem in Gegensatz zu stehen. Er sagt in der „Philosophie der Kunst" (Sämtl. Werke V. Bd. 1802—03; 04—05. pag. 484): „So ist die bildende Kunst nur das gestorbene Wort, aber doch auch Wort, doch auch Sprechen, und je vollkommener es stirbt — bis herauf zu dem auf den Lippen der Niobe versteinerten Laut, desto höher ist die bildende Kunst in ihrer Art, während dagegen auf der tieferen Stufe, in der Musik, das in den Tod eingegangene Lebendige — das ins Endliche gesprochene Wort — noch als Klang vernehmbar wird."*) Hier wird die Musik auf die tiefere Stufe gestellt, weil in ihr vom gesprochenen Wort, also vom „Lebendigen", nur noch der Klang übrig sei. Dies ist doch nur in demselben Sinne wahr, wie wenn man sagte, dass in der bildenden Kunst vom gesprochenen Wort nur die ausdrucksvolle, zum Wort drängende Haltung des Mundes, weiterhin des Gesichtes, weiterhin der Gebärde, zurückbleibe. Nun

---

*) Vgl. auch Deutinger (a. a. O. pag. 161): „Aus dem Organismuss mus daher die geistige Einheit hervorbrechen als ein dem Geiste zur Gestaltung seiner Selbsttätigkeit dienendes Organ. Die Einheit der Organe stellt sich im Organismus dar als Sprache . . . . Durch die Sprache erhält das leibliche Leben die geistige Einheit." pag. 162: (In der Poesie) „ist der geistigen Einheit auch eine stoffliche, der Leiblichkeit inhärierende, gegenübergetreten, und zwar die höchste und nächste leibliche Einheit des bildenden Geistes (die Sprache) . . . . sie ist daher Kunst im emphatischen Sinne des Wortes . . . . (pag. 164) kann als tragende Kraft für alle übrigen Künste gelten."

ist aber die Zugehörigkeit von Mundhaltung, Gesichts- und Gebärdenausdruck zum gesprochenen Wort als Verknüpfung verschiedenartiger Elemente eine unvergleichlich losere wie die Zugehörigkeit des Klanges zum Wort. Das heisst: des Stimmklanges. Denn darüber kann heute kein Zweifel sein, dass das ganze Geheimnis der Tonkunst im Klang der menschlichen Stimme beschlossen ist, dass alle, auch Instrumental-Melodie erst dadurch bedeutungsvoll wird, dass sie „Gesang" ist. Der Mangel dieses uns geläufigen Gesichtspunktes ist für die Musikästhetik Schellings nicht nur, sondern Schopenhauers und der gesamten spekulativen Forschungsrichtung jener Zeit (ausgenommen vielleicht Herder und Lotze) so charakteristisch, dass der in seinen Resultaten so irrtumsvolle Versuch Fr. von Hauseggers, die Musik auf die angegebene Quelle zurückzuführen („Die Musik als Ausdruck". Wien 1885), innerhalb der Musikforschung ein Markstein ist von einer Bedeutung fast, wie sie Fechners „Vorschule" für die Aesthetik überhaupt hat. Wenn also Schelling a. a. O. pag. 485 „die Vokale" als „unmittelbaren Aushauch des Geistes" und „die Rede oder Stimme als unmittelbaren Leib der inneren Seele" bezeichnet, so ist dies im Licht jener neueren Forschung an die Adresse der Musik zu richten, deren Kunstwerke damit zu der Bedeutung unmittelbarster Kundgebungen der „inneren Seele" gelangen. Auf diesem Umweg wird die Beziehung Schellings zur Musiktheorie Schopenhauers deutlich. Die Lehre Schellings ist für uns die Aufforderung, bei der Interpretation Schopenhauers folgendermassen zu ergänzen: Alle Musik ist der Auffassung nach „Gesang". Gesang ist aber als lebendig bewegte Stimme der „unmittelbare Leib der inneren Seele". Diese Voraussetzung ist allein geeignet, Grundlage zu sein für die Weiterentwickelung der Schopenhauerschen Theorie bis zum Gipfelsatz: Die Musik ist Abbild des Weltwillens.

Anhangsweise seien hier noch einige Dichterworte über Musik angeführt, die durch ihre kraftvolle Intuition besonders zur Stützung und Verdeutlichung des Schopenhauerschen Grundgedankens geeignet scheinen. — Schillers „Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus" ist bekannt. Eine Erläuterung dazu bietet z. B. die Stelle aus der Abhandlung über Matthisons Gedichte: „Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht bloss angenehmer Kunst) darin, die inneren Bewegungen des Gemütes durch analogische äussere zu begleiten und zu versinnlichen". — „Der Musiker", sagt Göthe (W. Meisters Wanderjahre) „muss immer in sich selbst gekehrt sein, sein Innerstes auszubilden, um es nach aussen zu wenden". — Meisterhaft drückt Herder den Sachverhalt in der „Kalligone" aus: „In ihr, der Welt des Hörbaren, schwinden nicht nur etwa körperliche Formen, sondern auch Umrisse, Figuren, Raum und das Licht selbst . . . . Wir steigen ins Gebiet der Töne, zwar eine unsichtbare Welt; was haben wir aber verloren? Nichts als Aeusserlichkeiten der Dinge, Form, Umriss, Figur, Raum; vom Innern erfuhren wir durch sie wenig und dies wenige nur durch ein Zurückkommen auf uns selbst. Dies Innere, unsere Empfindung bleibt uns". — Jean Paul vor allem kommt hier inbetracht. Ich erinnere an die berühmte Stelle im „Hesperus": „Im Menschen ist ein grosser Wunsch, der nie erfüllt wurde: er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand, aber alles, was du ihm nennst, und alle Freuden sind es nicht; allein er kommt wieder, wenn du in einer Sommernacht nach Norden siehst oder nach fernen Gebirgen, oder wenn Mondlicht auf der Erde ist oder der Himmel gestirnt, oder wenn du sehr unglücklich bist . . . . Aber diesen Wunsch, dem nichts einen Namen geben kann, nennen unsere Saiten und Töne dem Menschengeiste — der sehnsüchtige Geist weint dann stärker und kann sich nicht mehr fassen und ruft in jammerndem Entzücken

zwischen die Töne hinein: Ja, alles, was ihr nennt, das fehlt mir." — Dieser grosse Wunsch: das ruhelose Streben des an das Individuum gebannten Willens, der sich bei der anschauenden Versenkung in die Natur als pantheistischer Trieb nach Vereinigung mit der Natur geltend macht und erst in der Tonkunst eine Sprache findet. Anderswo sagt Jean Paul, dass „die Töne mit Kräften ohne Körper unser Herz umfliessen, die unsere Seele so verdoppeln, dass sie sich selber zuhört". Wen erinnert das nicht an die Stelle aus „Welt als Wille und Vorstellung" I 345: „Alle möglichen Bestrebungen . . . des Willens . . . sind durch die unendlich vielen Melodien auszudrücken, aber immer in der Allgemeinheit blosser Form, ohne den Stoff . . . gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper".

Das Wesentliche und Wertvolle an der von Schopenhauer aufgestellten Definition ist, wie unsere gesamte Vergleichung gezeigt hat, die nachdrucksvolle Hinzuziehung des Willens zur Erklärung der Musik. Nun aber, da wir vor dem Zentralbegriff der Schopenhauerschen Philosophie stehen, kommen wir, so scheint es, nicht daran vorbei, zum System kritisch Stellung zu nehmen. Allerdings, wir werden uns mit Schopenhauers Willensbegriff beschäftigen müssen, jedoch nur interpretierend mit Rücksicht auf die darin liegende Wahrheit, und nur soweit derselbe für das Verständnis der Musiktheorie des Philosophen wichtig ist. Alle die dem Willen anhängenden Prädikate, die für das System, speziell für die pessimistische Grundrichtung desselben, bestimmend sind, sind natürlich im Sinne Schopenhauers auch für die Musiktheorie vorauszusetzen; aber hier ist nach ihnen nicht die Frage, sie sind latent, unwirksam; wenigstens in dem Teil seiner Lehre, von dem vorzugsweise die Meinung war, es sei in ihm eine ewige Wahrheit ausgedrückt: im metaphysischen Grundgedanken.

Hierzu ist folgendes zu bemerken: Da als nächster Zusammenhang, in den der Ausspruch „die Musik ist Abbild des Willens" einzuschalten ist, das Wort „das Wesen der Welt ist Wille" zugestanden wurde, so muss von der Interpretation dieses Wortes die Deutung jenes abhängig sein. Nun aber kann, wenn Schopenhauer sagt: „das Ansich der Welt ist Wille," diese These zwiefacher Auffassung begegnen. Der Schopenhauerianer wird überzeugt sein, dass der Satz durchaus wörtlich gedeutet die Lösung des Welträtsels darstellt. Die andere, liberalere Auffassung wird nicht willig sein, sich durch eine wörtliche Deutung zu binden, sondern dafür halten, dass jener Ausspruch in seiner absoluten Formulierung nur die Hülle sei zu einem wahren Kern und sich zur Sache selbst wie ein durch die eigenartige Persönlichkeit des Erzählers bedingtes Gleichnis verhalte. — So können denn auch bei der Interpretation des Wortes „die Musik ist das Abbild des Weltwillens" jene beiden Richtungen sich geltend machen. Eine „orthodoxe" Auffassung wird jede andere Deutung als die im Sinne eines objektiv bestehenden, durch den Wortlaut der These bezeichneten Verhältnisses ausschliessen wollen, während die Vertreter liberaler Auffassung jeden in der These möglicherweise steckenden Sinn, ob er nach der Richtung objektiver oder subjektiver Deutung gehe, als positiven Kern der These aufzugreifen geneigt sein werden.*)

Noch eine Bemerkung ist hier aus Anlass der obigen Erwähnung der „eigenartigen Persönlichkeit" des Philosophen zu machen. Eduard von Mayer („Schopenhauers Aesthetik und ihr Verhältnis zu den

*) Dass Schopenhauers eigene Auffassung natürlicherweise die „orthodoxe" war, hindert nicht die Möglichkeit „liberaler" Deutung. Für die Menschen primitiver Zeiten waren auch die Gestalten ihres Naturmythus Gegenstand des Glaubens, trotzdem bleibt, ohne diesen Glauben, auch für uns der Naturmythus ein unschätzbar sinnvolles Gebilde.

ästhetischen Lehren Kants und Schellings" in den „Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte", herausgeg. von Benno Erdmann; Halle 1897) sagt ganz recht, Schopenhauers Philosophie sei in eminentem Masse ein allerpersönlichstes Manifest, und legt auf diese Konstatierung und im Zusammenhang damit auf „die Interpretation der Philosophie Schopenhauers durch seine Persönlichkeit" (Vorrede) den grössten Nachdruck. Aber das genügt dennoch nicht, wie mir scheint: nicht das „Gleichnis" als Kundgebung eines Persönlichen ist Ziel kritischer Erfassung, sondern das, was durch dasselbe eingeschlossen wird. Also bleibt die letzte Frage immer: inwieweit ist jenes „allerpersönlichste Manifest" eine Offenbarung eines Absoluten, inwieweit die „Persönlichkeit" die Vermittlerin einer „ewigen Wahrheit"? — Vielleicht bringt es einigen Vorteil, diese Frage an eine Voruntersuchung über die Beeinflussung des Problems durch die Persönlichkeit anzuschliessen; doch kann eine solche Methode nicht der einzige gangbare Weg sein, und die eigentlich philosophische Frage, an der weder auf diesem noch auf irgend einem andern Weg vorbeigegangen werden darf, ist doch eben die Frage nach der „ewigen Wahrheit".

Im übrigen wird nach der Gesamttendenz alles bisher Ausgeführten zu erwarten sein, dass die „liberale" Auffassung der Lehre unseres Philosophen die unsrige sein muss. Wir halten als das bleibend Wertvolle jener denkwürdigen Willensmetaphysik die intuitive Erkenntnis fest, die in allgemeinster Formulierung so auszudrücken wäre: Das Leben, das wir um uns her als die gesamte Aussenwelt erfüllend beobachten, kann von uns nicht anders gefasst werden, als nach Analogie unseres eigenen, in der unmittelbaren Erfahrung uns als willenhaftes Streben bewussten Innenlebens. Möglich — nach der Richtung „orthodoxer"

Auffassung hin — dass dasjenige, was sich in der ganzen Natur als das Streben z. B. der Schwerkraft geltend macht, in geheimnisvoller objektiver Verwandtschaft steht mit dem Streben des menschlichen Willens; möglich, dass alle Arten des Strebens Einzelkundgebungen eines Gesamtstrebens sind, welches zum innersten Wesen der Dinge in engster Beziehung steht, etwa gar das Wesen der Dinge ausmacht. Solche ausserhalb der Erfahrung liegende Dinge können nicht bewiesen, noch widerlegt werden; es ist keine Absurdität, daran zu glauben, aber eben „glauben" ist hier die einzig inbetracht kommende Art der Annahme.

Indessen unsere Auffassung bedarf noch einer Rechtfertigung und Erläuterung. Schopenhauer geht, wie zu erwarten, bei der Ableitung seines metaphysischen Urwillens im 2. Buch von W. a. W. u. V. I von der inneren Erfahrung aus. „Dem Subjekt des Erkennens, welches durch seine Identität mit dem Leib als Individuum auftritt, ist dieser Leib auf zwei verschiedene Weisen gegeben: Einmal als Vorstellung in verständiger Anschauung, als Objekt unter Objekten, und den Gesetzen dieser unterworfen; sodann aber auch zugleich auf eine ganz andere Weise, nämlich als jenes Jedem unmittelbar Bekannte, welches das Wort Wille bezeichnet" (pag. 151). „Die Aktion des Leibes ist nichts anderes, als der objektivierte, d. h. in die Anschauung getretene Akt des Willens", so dass man „den Leib die Objektivität des Willens" nennen kann. „Jeder wahre, echte, unmittelbare Akt des Willens ist sofort und unmittelbar auch erscheinender Akt des Leibes: und diesem entsprechend ist andererseits jede Einwirkung auf den Leib sofort und unmittelbar auch Einwirkung auf den Willen: sie heisst als solche Schmerz, wenn sie dem Willen zuwider; Wohlbehagen, Wollust, wenn sie ihm gemäss ist". Von diesen Voraussetzungen aus gelangen wir durch Analogieschluss dazu, „alle Objekte, die nicht unser eige-

ner Leib, daher nicht auf doppelte Weise, sondern allein als Vorstellungen unserm Bewusstsein gegeben sind, eben nach Analogie jenes Leibes zu beurteilen und daher anzunehmen, dass, wie sie einerseits, ganz so wie er, Vorstellung und darin mit ihm gleichartig sind, auch andererseits, wenn man ihr Dasein als Vorstellung des Subjekts bei Seite setzt, das dann noch übrig Bleibende, seinem inneren Wesen nach dasselbe sein muss, als was wir an uns Wille nennen".

Vielleicht folgen viele dem Philosophen mit ihrer Zustimmung nur bis zu dem Analogieschluss vom Menschen auf die aussermenschliche Welt. Dagegen ist nichts einzuwenden: es handelt sich ja, wie gesagt, bezüglich der Annahme der letzten Konsequenzen der Schopenhauerschen Lehre um eine Glaubenssache. Immerhin lassen sich gewisse Tatsachen anführen, welche die obige metaphysische Annahme zu stützen scheinen. Die wichtigste und für unsern Zusammenhang hauptsächlich inbetracht kommende dieser Tatsachen ist die Tatsache des ästhetischen Symbolisierens, welches unsern Verkehr mit der aussermenschlichen Natur beherrscht und in die menschliche Sprache das „Anschaulichkeit" genannte Moment hineinbringt, durch das allein die Sprache zur Vermittlerin eines innern Verständnisses der Natur und so Material der Poesie wird. Wir würden in der Tat das innere Leben der Natur nicht verstehen können, wenn wir nicht in dieselbe in instinktiver symbolischer Apperzeption eine der unsrigen analoge Willenstätigkeit hineinfühlten, wenn wir nicht z. B. den Baum als „in die Höhe sich reckend" und die Aeste im Winde „spielen" lassend, den Wind als „flüsternd" oder „heulend", die Quelle als „hüpfend", die stürmische See als „wütend" auffassten. Diese eigentümliche Einrichtung des menschlichen Geistes, die wir seine harmonische Abgestimmtheit auf die Natur nennen wollen, könnte in der Tat auf einen tiefen geheimnisvollen, objektiven Zusammenhang des

in der Natur pulsierenden Lebens mit dem Menschen hindeuten.*) Aber keineswegs ist in derselben ein zwingender Beweis für einen solchen Zusammenhang gegeben. Vielmehr behält auch für denjenigen, welchem die Symbolisierung eine psychologische Tatsache ohne jeden metaphysischen Hintergrund ist, die These Schopenhauers einen wertvollen Sinn, nämlich diesen: Die Welt spiegelt sich im Menschen als von einem Willen belebt. Dieser Sachverhalt, unter dem Namen „Einfühlung" hochbedeutsam geworden für unsere psychologische Aesthetik, wird auch ohne jene metaphysische Deutung eine genügende Grundlage bieten zur sachlichen Rechtfertigung der Schopenhauerschen Lehre. Und wir wollen sogar für die Folge die zuletzt gegebene Formulierung zum Ausgangspunkt der Erörterung machen; denn im Grunde ist für die wissenschaftliche Erfassung und speziell für die ästhetische Erfassung, die für uns von Interesse ist, die Schopenhauersche These nichts als eine bedeutsame Vorwegnahme der Einsicht, die heute in der Lehre von der Einfühlung die ganze Aesthetik beherrscht und vermutlich bald auch in der übrigen Philosophie eine bestimmende Rolle spielen wird.

Aber vielleicht erklärt jemand die Voraussetzungen des Analogieschlusses für haltlos und

---

*) Vgl. Volkelt: Geschichte des Symbolbegriffes (1876): „Die Natur ist auf das Hervorbrechen des Menschengeistes hin angelegt" (pag. 114), oder noch deutlicher pag. 111: „Der pantheistische Drang zur Symbolisierung ist ohne eine pantheistisch-organisierte Welt nicht denkbar. In der Symbolisierung schließt sich der Geist mit der Natur aufs intimste zusammen, setzt sich mit der Natur identisch, erkennt in ihr seinesgleichen. Der Mensch hat nicht etwa nur die Vorstellung dieser Identität, sondern er vollzieht sie in seinem Fühlen wirklich, realisiert sie als lebendige Tatsache." Nicht ganz so zuversichtlich freilich ist Volkelt in dem spätern Werk „System der Ästhetik" 1905: „Vielleicht ist der panpsychistische Drang nicht ohne einen bestimmten metaphysischen Hintergrund zu verstehen" (pag. 448).

sagt, der Wille, den Schopenhauer für das Innerste und Letzte im Menschen halte, sei gar kein Letztes, sondern ein sehr zusammengesetzter Vorgang, dem nur durch Analyse beizukommen sei. Das ist z. B. wohl die Meinung Wundts im „Grundriss der Psychologie", wo er bezüglich der Willenstheorie Schopenhauers sagt, „an die Stelle der Erfassung der wirklichen psychischen Vorgänge und ihrer Verbindung sei ein Gattungsbegriff gesetzt worden, der fälschlich die Bedeutung einer allgemeinen Ursache annahm" (pag. 233 f) und als seine eigene Ansicht ausspricht, dass „der Willensvorgang der vollständige Verlauf sei, zu dem (ein Affekt und, als Teilinhalte von diesem, Gefühle) die Teilinhalte bilden" (pag. 263). Da entsteht natürlich die Frage: was verdichtet die Gefühle zu dem durch einen eigentümlichen Verlauf ausgezeichneten Gebilde des Affekts, und was ist wiederum für den Affekt der innere Antrieb, sich zur Willenshandlung auszugestalten? Indessen pag. 221 heisst es: „Alle, selbst die verhältnismässig indifferenten Gefühle, enthalten in irgend einem Grad ein Streben oder Widerstreben, mag dasselbe auch nur ganz allgemein auf die Erhaltung oder Beseitigung des bestehenden Gemütszustandes gerichtet sein". Also doch! Im innersten Grund der Seele ein gewisses „Streben und Widerstreben", unter dessen geheimnisvollem Einfluss die Gefühlsvorgänge und Willenshandlungen sich gestalten. Dann behält also hierin Schopenhauer Recht. Dass sich bei ihm eine erschöpfende Analyse der eigentlichen Willenshandlungen allerdings noch nicht findet, das tut nichts zur Sache.*)

---

*) Auf die Konstatierung, dass das Seelenleben „strebende" Tätigkeit sei, wird auch im „Leitfaden der Psychologie" von Th. Lipps (2. Aufl. Leipz. 1906) Nachdruck gelegt: „Unser psychisches Leben ist beständige Tätigkeit . . . Im übrigen ist die „Tätigkeit" von der räumlichen Bewegung, wie von jedem bloßen „Geschehen" unterschieden durch den Charakter des

Es bleibt also dabei: *Alles „Innenleben“, sei es der menschlichen, sei es der aussermenschlichen Welt, hat den Charakter des Willenhaften; bezüglich der aussermenschlichen Welt ist beizufügen: wenn nicht objektiv, so doch für uns, in der Apperzeption.*

Dieser Sachverhalt ist die Grundlage für unsere ferneren Untersuchungen, die sich nunmehr endgültig der eigentlichen Musiktheorie Schopenhauers zuwenden können, und zwar zunächst wieder dem metaphysischen Grundgedanken, wie wir das Wort „die Musik ist Abbild des Weltwillens“ bezeichnet haben.

Die *empirische Begründung* dieses metaphysischen Ausspruchs ergibt sich aus der Betrachtung der Elemente, welche der Musik wesentlich sind.

Vielmehr: es ist der Musik im Grunde nur *Ein* Element wesentlich: *der Ton*; Arten seiner Wirksamkeit sind Melodie und Harmonie, und ein Hinzukommendes ist der Rhythmus.

Der Ton ist uns aus unserer unmittelbarsten Erfahrung als dasjenige bekannt, wodurch wir unser Innenleben mit der Aussenwelt in Gemeinschaft setzen in Schrei, Seufzer und Sprache. Also zunächst als „*Stimme*“. Durch Gesicht und Tastsinn finden wir uns als Einzelindividuen einer „Aussenwelt“ in scharfer Trennung „gegenüber“ gestellt. Im Klang unserer Stimme ist dieses „Aussen“ und „Gegenüber“ in gewissem Sinne wieder aufgehoben. Der Klang unserer Stimme nämlich „dringt hinein“ in die Aussenwelt, „erfüllt“ sie in weitem Umkreis und lässt sie durch den Widerhall in den innigsten Verkehr mit uns treten. Das eben ist für den Naturmenschen der unbezwingliche Reiz, im Jubilus seines Jodlers oder über-

---

Strebens, Drängens, Tendierens. Sie ist *strebende* Bewegung“ (pag. 8).

haupt im Affektlaut zur Natur, mit der er noch vermöge einer gesunderen Organisation verwachsen ist, wie zu einem befreundeten Wesen zu reden und, was in ihm wogt und strebt, im Erguss der Stimme mit dem blühenden Leben in der Natur zu einer Harmonie zu vereinigen.

Was aber wogt und strebt im jodelnden Naturmenschen? Das Wohlgefühl einer starken und rüstigen Körperlichkeit? Freude am Verkehr mit der Natur? Liebe? Alle diese Gefühle mögen im jodelnden Menschen zu finden sein: man darf sie dennoch nicht ohne einschränkenden Zusatz als das bezeichnen, was in den Tönen zum Ausdruck gelangt. Gefühle sind in der Tat nicht unmittelbar der Inhalt der Musik; darin behält Hanslick (Vom musikalischen Schönen, 1854) recht. Gefühle sind vielmehr nur in der Seele sich ansammelndes durch „Gegenstände" bestimmtes Material, durch das ein gewisser Gesamtcharakter des jeweiligen psychischen Erregtseins, eine bestimmte Ablaufsweise des psychischen Geschehens bedingt ist, die durch das Wort „Stimmung"*) gekennzeichnet wird. Und Stimmung (dies diene als vorläufige Erklärung) ist allerdings etwas, das sich insbesondere auch in den Tönen kundgibt. Die Stelle W. a. W. u. V. I 344: dass die Musik „nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis, oder Schmerz . . . . ausdrücke, sondern die Freude, die Betrübnis . . . selbst, gewissermassen in abstracto, das Wesentliche derselben . . ." bezeichnet jenen Sachverhalt nur mit anderen Worten. Denn die „einzelne" Freude, Betrübnis usw. ist ein durch einen Gegenstand „bestimmtes" Gefühl. Abstrahieren wir vom lebendigen Gefühlsverlauf die Gegenstände, so bleibt „die" Freude als jener stimmungs-

*) Man vergleiche „Grundlegung der Ästhetik" von Th. Lipps pag. 219 ff: Stimmungen und Stimmungsgefühle."

hafte Verlauf des Seelenlebens. Vgl. Volkelt (Syst. der Aesthetik, pag. 206): „Unter Stimmungen sind solche Gefühle zu verstehen, denen die Vorstellung eines bestimmten Gegenstandes, auf den sie sich bezögen, fehlen."

Allein es scheint doch das Wort Stimmung mehr auf rhythmische Qualitäten hinzuweisen. Der Trauermarsch z. B. scheint durch das in gleichmässig langsamen Schritten sich bewegende Tempo seinen ernsten dunklen Charakter, ein Wiener Walzer durch die rasche Bewegung seinen muntern Charakter zu bekommen. Rhythmus aber, so hiess es oben, ist ein zum tonlichen Element „Hinzukommendes". Indessen ist dennoch jene rasche Bewegung ebenso wie jenes in gleichmässig langsamen Schritten sich bewegende Tempo jeweils durch die Töne gefordert. Beim Chopinschen Trauermarsch B moll z. B. sind das Tempo und die im Tempo ausgedrückten Qualitäten: ernst, traurig, müde, gefordert oder bedingt durch die vorherrschende tiefe Tonlage, die düstere Tonart des B moll, vor allem durch die Tonlinienform — Verharren auf der Tonika durch fast drei Takte hindurch, dann mühsames Emporstreben zur Terz, kraftloses Wiederzurückgleiten zur Tonika, erneutes schmerzhaftes Emporstreben zur Quinte, wiederum müdes Zurücksinken, endlich, ausgelöst durch all dieses vergebliche Streben, ein verzweiflungsvoller Aufschrei in der Oktave —: das hat mit dem Rhythmus unmittelbar nur insofern zu tun, als der Rhythmus mit seinen Qualitäten, hauptsächlich den Qualitäten Langsam und Schnell, allerdings geeignet ist, die Sprache der Töne zu unterstützen und eindringlich zu machen.*) Aber dies ist auch für die

*) Genauer betrachtet ist der Sachverhalt eigentlich dieser: Die Qualitäten Langsam und Schnell gehören a priori sowohl den Tönen wie dem Rhythmus zu, nämlich insofern beide „Verlauf" sind. Nun aber geht die Abteilung in „Schritte" oder „Stufen", die dem Rhythmus eigentümlich ist, Hand in Hand mit der

Musik seine ganze Bedeutung, und nur so erklärt sich das einheitliche Zusammenwirken des tonlichen und des rhythmischen Elementes.

Aber vielleicht hält man die von dem Verlauf der Tonlinienform jenes Trauermarsches ausgesagten Prädikate „m ü h s a m e s" Emporstreben, „kraftloses" Zurückgleiten usw. für willkürlich und meint, einundderselbe Verlauf von Tönen könne in ganz entgegengesetztem Sinne gedeutet werden. — Wer dieser Ansicht ist, wird dennoch zugeben, dass bezüglich der Tonlinienform wenigstens die Ausdrücke „Emporstreben" und „Zurückgleiten" zu Recht bestehen. Denn wir können die Töne nicht anders hören als im Sinne eines „Hoch und Tief" und im Sinne einer Steigerung der Spannung vom Tief nach dem Hoch (dies offenbar b e d i n g t durch die Empfindung erhöhter Spannung im Kehlkopf bei hohen Tönen). Nun kann aber jene Spannung keine andere sein als eine eingefühlte, also eine seelische Spannung; denn objektiv ist eine Folge von Tönen nichts wie eine Reihe von so und so beschaffenen und in bestimmter Weise geordneten Gehörseindrücken, die im S i n g e n d e n zugleich mit Empfindungsveränderungen im Kehlkopf verbunden sind. — So wird für uns das Spiel der Töne zum Bild des Auf- und Abwogens seelischer Spannung, also des Seelenlebens.

Aber dieses Auf- und Abwogen kann sich in leichtem und in heftig erregtem Wellenschlag vollziehen, und damit ist nicht nur die Beziehung des tonlichen Lebens zum Tempo, also zum Rhythmischen, angedeutet, sondern auch eine in den Tönen selbst zu suchende Möglichkeit eigentümlichen Lebens bezeich-

---

e m p i r i s c h e n B e d i n g u n g für das Zustandekommen k ü n s t l e r i s c h e r Gestaltung der Töne, als welche später die S i l b e n e i n t e i l u n g nachzuweisen sein wird. So kommt es, dass für unsere Auffassung jene Qualitäten in primärer Weise an der Stufeneinteilung mit ihrer bestimmten Messbarkeit, also am Rhythmus, haften.

net. Und zwar, wie gesagt, eine Möglichkeit seelischen Lebens. In der Tat vermitteln uns schon die ersten Takte jenes Trauermarsches ein seelisches Erlebnis, das, durchaus an der Tonlinienform und den übrigen tonlichen Qualitäten (die wiederum letzten Endes in der Beziehung auf die Tonlinienform ihre Bedeutung haben) haftend, ganz eigenartig ist und verschieden z. B. von dem Erlebnis, welches an eine von vornherein in grossen Intervallen einherschreitende Melodie gebunden ist.

Also es kann gewiss die Meinung nicht sein, dass jenes Emporstreben zur Mollterz ohne weiteres den Charakter des „Mühsamen", das Wiederzurückgleiten den des „Kraftlosen" habe. Sondern nur durch den eigentümlichen Zusammenhang bekommen die einzelnen Tonfolgen ihren Charakter. In unserm Beispiel können die vier ersten Takte als engster Zusammenhang aufgefasst werden, der dadurch charakteristisch ist, dass die Melodie in tiefer Tonlage auf der düstern*) Molltonika einsetzt, durch nahezu drei Takte hindurch darauf verharrt und durch eine schwache Spannungserhöhung (um das Intervall der Mollterz), welche sofort wieder langsam zurückebbt, zu einer Gesamtgeste ergänzt wird. Durch den geschilderten Verlauf, der sich nirgends anders abspielt als in der Seele dessen, der die Töne auf sich wirken lässt, kommt in die Gesamtgeste die Stimmung „düster", „müde", und von da aus in die einzelnen Tonfolgen der Charakter „mühsam" oder „kraftlos".

Gesamt-„geste". Das Wort könnte an die Definition erinnern, durch die Hausegger das Wesen der Töne zu fassen suchte in dem bereits erwähnten verdienstvollen Buch „Die Musik als Ausdruck": „Lautäusserungen sind nichts anderes als hörbar ge-

*) Die Bezeichnung „düster" wird kaum auf Widerspruch stossen, denn die Molltonika hält doch wohl jedermann für „düster" oder „traurig" oder „verschleiert", oder wie man sich sonst ausdrücken mag.

wordende Muskelbewegungen, hörbare Geberden" (pag. 34).*) Das ist zum mindesten missverständlich und kann zu falschen Konsequenzen führen. Weder haben die Töne eine den Gebärden analoge Ausdrucksmöglichkeit, noch geht es an, die Sprache der Töne auf die Gebärdensprache zurückzuführen oder auch nur die Wirkungen jener durch Verweisung auf diese verständlicher zu machen. Vielmehr verhält sich die Sache doch wohl so, dass die Ausdrucksmöglichkeiten der Gebärdensprache sich im Rhythmus **) mit der Sprache der Töne zu einer Einheit verbinden, so dass die Gebärde eine Ergänzung der Töne ausmacht. Und zwar eine Ergänzung dergestalt, dass der Gebärdenausdruck im Sinne der Tonbewegung aufgefasst wird. So wird z. B. die der Gebärdensprache angehörende Qualität Langsam, wenn sie sich mit einer Tonfolge verbindet, zum Ausdruck einer innern Bedeutsamkeit und Gewichtigkeit — vielleicht einer schmerzlichen Gewichtigkeit, wie im Trauermarsch — dieser Tonfolge. In solcher Dienstbarkeit zur Melodie werden eben die Qualitäten des Rhythmus zu Mitteln musikalischen Ausdrucks. Die Melodie ist in der Musik dasjenige, worum sich alles dreht; und die in der Melodie, in der „Tonlinienform" ausgedrückten Qualitäten zu deuten, eindeutig zu machen: das eben ist Sache des Rhythmus.

Stimmung, so hiess es oben, sei etwas, das sich in der Melodie („den Tönen") vorzugsweise kundgebe.

---

*) Ähnlich Volkelt (Syst. der Ästhetik pag. 286): „Nicht nur der Natur-, sondern auch der Kunstgesang ist hörbarer Menschenleib."

**) Es kann kein Zweifel sein, dass der mit der Musik verbundene Rhythmus Tanzrhythmus und als solcher der Gebärdensprache zugehörig ist. Auch Hugo Riemann sagt, nachdem er festgestellt hat, dass „Stimmklang und Geste die dem Menschen von Natur gegebenen Ausdrucksmittel der Empfindung" sind, „das Bewusstwerden der Geste führe zum Rhythmus". (Die Elemente der musikalischen Ästhetik. Berlin und Stuttgart pag. 78.)

Nunmehr sind wir in der Lage, den Sachverhalt genau zu bezeichnen. Es hat sich nämlich herausgestellt, dass das Wort „Stimmung" die Bezeichnung der Qualität eines seelischen Zusammenhanges, näherhin eines seelischen „Verlaufes" ist, und dass insbesondere im musikalischen Verlauf die Stimmungsbelebtheit des tonlichen Zusammenhanges bedingt ist durch eine die einzelnen Tonfolgen des Zusammenhanges durchziehende und ihnen Charakter verleihende *Gesetzmässigkeit des Auf- und Abwogens der Spannung.* Oben (pag. 34) wurde dieses Auf- und Abwogen als „Bild des Auf- und Abwogens seelischer Spannung, also des Seelenlebens" bezeichnet. Darauf müssen wir jetzt näher eingehen. Ist wirklich das Seelenleben im tonlichen Verlauf abgebildet, gleicht es dem Auf- und Abwogen der Töne? Insofern wir das Seelenleben als in Empfindungen, Vorstellungen und Gefühlen bestehend auffassen, gewiss nicht. Innerhalb solcher Betrachtung ist im Seelenleben nichts zu bemerken als ein unkontrollierbares Auftauchen und Entschwinden von Inhalten und ein regelloser Wechsel von Zuständlichkeiten. Aber das Seelenleben ist mehr. Inhalte und Zuständlichkeiten sind, weit entfernt, das Seelenleben auszumachen, vielmehr nur in ihm eingebettet, schwimmen gleichsam in seiner Strömung. Und diese Strömung ist *Drängen* in die „Zukunft", *Tendieren* des Ich in die Aussenwelt hinein: ist in allen Gestaltungen *Streben*: *Wille* in der Benennung Schopenhauers. Dieses Willensstreben nun, in seiner notwendigen Gestaltung zum seelischen Verlauf, in den Inhalte und Zuständlichkeiten, wie gesagt, eingebettet sind, ist abgebildet im musikalischen Verlauf, dessen Bestimmtheiten (Andrängen, Zurücksinken usw.) — man vergleiche den Chopinschen Trauermarsch, der uns bisher als Beispiel gedient hat — dem Willensstreben entnommen sind.

Wir hatten bereits, pag. 31, die Frage nach der Beziehung des Willens zum Ding an sich in der letzten Konsequenz dem „Glauben" überlassend, Schopenhauer zugestanden, dass unser Innenleben durchweg und jederzeit den Charakter des Willenhaften hat. Dies ist jetzt auf einem andern Weg bestätigt. — Nun aber äussert sich jenes das Innenleben kennzeichnende Streben in zwiefacher Weise: einmal als Willens t ä t i g k e i t, sodann als A f f e k t. In der Willenstätigkeit setzt sich der Mensch gegen die Aussenwelt durch; er greift die Gegenstände an und gestaltet sie. Was hier in die Erscheinung tritt, ist 1) die „Handlung", d. h. das Aufeinanderstossen des Ich und des Gegenstandes, und 2) die gleichzeitig erfolgende Gestaltung des Gegenstandes. Das ist alles. Wer den Willen selbst zu fassen suchte — nicht bloss als in der Tatsache jenes Aufeinanderstossens oder in der fertigen Wirkung noch erkennbar, sondern in seinem freien, lebendigen Dasein — in der Willens h a n d l u n g wird er ihn nie und nimmer finden. Wohl aber in der zweiten Erscheinungsweise des Willens, im Affekt. Denn hier ist wirklich der Wille in seinem freien, lebendigen Dasein, hier, wo für eine Weile die G e g e n s t ä n d e abseits gerückt sind, übt er gleichsam in müssigem Spiel seine Glieder, hier „tobt er sich aus".*)

Zwei Kundgebungen des menschlichen Körpers stehen im Affekt dem Willen zur Verfügung, die wir nicht würden verstehen können, wenn wir sie nicht als unmittelbare Erscheinungen des Willens verständen. In der Tat, G e b ä r d e und S t i m m e **)

*) Im übrigen vergleiche man das bei der Besprechung Kants (pag. 15 ff.) Gesagte. Dasselbe bleibt auch hier in Kraft.

**) Man wird die Zweiheit: Gebärde und Stimme als „Ausdrucksmittel" gelten lassen. Vgl. K a r l G r o o s: „Der ästhetische Genuss" (Giessen 1902) pag. 36: „Wir haben zwei Hauptmittel, um das Innenleben anderer beseelter Wesen zu verstehen, nämlich erstens I n t e r j e k t i o n e n und W o r t e, zweitens G e b ä r d e n und H a l t u n g e n".

wären Zeichen ohne Sinn, wenn sie nicht aufgefasst würden als Symbole eines Willenslebens.

Für die Art und Weise, wie die Gebärde — deren Beziehungen zur Tonsprache oben angedeutet wurden — zum Ausdruck von Willensregungen wird, ist in unserm Zusammenhang dies eine charakteristisch, dass die Willensregung nicht anders kann als durch Körperformen hindurch in die Gebärde hinüberströmen, so dass sie sich nur durch Vermittlung der Körperformen für die Auffassung geltend machen kann. Was demnach die bildenden Künste darzustellen haben, das sind zunächst Körper: mannigfaltige Formen von Aussenwelt, die dann durch die Forderung, welche sie stellen: als Träger eines eigentümlichen affektbewegten Innenlebens aufgefasst zu werden, Gegenstand des ästhetischen Genusses sind oder sein können.*)

Die Musik nun, die sich an die zweite Art von Ausdrucksbewegungen, die Stimme, anheftet, stellt keine Körper dar und weiss nichts von der Gestaltung der Aussenwelt. Ihr ist es nur um das Auf- und Abwogen des affektbewegten Innenlebens, den Willen in der Freiheit seines Daseins zu tun. Dies jedenfalls meint doch Schopenhauer, wenn er sagt: „Die Musik ist Abbild des Willens selbst", oder: „Die Musik gibt den innersten, aller Gestaltung vorhergängigen Kern, oder das Herz der Dinge", oder: „überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst". — Die Bezeichnung der Musik als Darstellung der „Quintessenz des Lebens" oder des „innersten, aller Gestaltung vorhergängigen Kernes" gewinnt nunmehr

---

*) Dass auch die Schönheit der menschlichen Gestalt darauf beruht, dass sich alle Weisen der Lebensbetätigung zu einem erfreulichen Innenleben ergänzen, hat Lipps einleuchtend gemacht (Grundl. der Ästh. pag. 141 f.).

eine neue Bedeutsamkeit. Wir sahen oben: im Affekt strömt die Willensregung als Gebärde in die sichtbare Körperlichkeit hinüber. Nun stellt die bildende Kunst die in der Gebärde erregte sichtbare Körperlichkeit dar. Aber die Gebärde ist hier erfasst im Moment des Hinüberströmens der Willensregung. So finden wir im Kunstwerk der bildenden Kunst die Willensregung nur noch in der Erstarrung vor, gleichsam kristallisiert in der körperlichen Gestaltung. Von dem dieser „Gestaltung Vorhergängigen", dem Willensstreben also, erfahren wir eben nur im lebendigen Wellenschlag des musikalischen Verlaufes, der in der zweiten körperlichen Kundgebung, der Stimme, bedingt ist.

Doch verfolgen wir den Grundgedanken Schopenhauers bis in seine letzten Konsequenzen, unter Zurückführung der metaphysischen These auf die empirische Grundlage. — Unsere Darstellung dieser Grundlage ist noch nicht vollständig; das eigentliche Grundgeheimnis der Musik, die Harmonie, ist nämlich bisher ausser Betracht geblieben.

Es ist bereits gesagt, dass die Harmonie im Ton schon eingeschlossen: dass sie neben der Melodie „eine Art seiner Wirksamkeit" (pag. 31) ist. Genauer gesagt: Die Melodie ist das Mannigfaltige des Tones, die Harmonie das, was diese Mannigfaltigkeit in der Seele vereinheitlicht und ordnet. Was die Harmonie vorfindet, ist einmal im Menschen eine wirre Menge von Ausdruckslauten, die sich in die beiden Sphären der qualitativen Gegensätze Hoch und Tief verteilen und dadurch den Keim zu einer Art von Darstellung seelischer Bewegung in sich tragen; sodann in der Natur ein gänzlich ungeordnetes Chaos von Erscheinungen, die den menschlichen Ausdruckslauten mehr oder weniger ähnlich sind und vom Menschen instinktiv als „Ausdruckslaute der Natur" aufgefasst werden, so die Laute der Tiere, vor allem der Vogelsang, dann auch das Sausen und

Brausen des Windes, das Plätschern der Wellen usw. Die Harmonie erfasst nun zunächst die menschlichen Ausdruckslaute und zieht sie in ihren Bann. So wird ein in der Sphäre des Hoch ausgestossener Affektlaut zur Oktave etwa eines Affektlautes von der Qualität Tief, ein anderer zur Quinte: alles auf der Grundlage der durch die Harmonie ermöglichten Klarheit des Auffassens der Beziehungen der Töne untereinander. Auf welchen physiologischen Sachverhalt hin diese Klarheit zu deuten ist, darüber scheint eine Uebereinstimmung der Meinungen noch unerreichbar zu sein. Aber die Frage ist auch gar nicht so wichtig — wenigstens für das eigentliche Musikhören und die engere Aesthetik genügt es, festzuhalten, dass die Töne vermöge einer eigentümlichen Beschaffenheit ihrer physischen Seite untereinander in nähere oder entferntere Verwandtschaftsbeziehungen treten. *) Diese Verwandtschaftsbeziehungen bedingen das, was man das „Spiel" der Töne nennt: die Töne verschlingen und lösen sich, suchen und fliehen einander: ein Reigen von Geistern.

Aber ein sinnvoller Reigen (denn durch die Vergleichung mit dem Kaleidoskop ergibt sich das Wesen der Musik noch nicht). Erinnern wir uns, dass wir gelegentlich der Besprechung der Verbindung des Rhythmus mit den Tönen festgestellt haben, dass in der Musik „die Melodie dasjenige ist, worum sich alles dreht". Das ist auch zur Verbindung der Harmonie mit den Tönen zu sagen. Die Melodie wäre gewiss ohne Harmonie nichts als blindes und zielloses Auf- und Abwogen; die Töne, einander fremd, wären allerdings Ausdruck eines Willens, aber eben eines blinden Willens, ganz so wie die Lautäusserungen

*) Es ist daher nicht von Interesse, auf Schopenhauer II 528 f einzugehen, wo er die Ableitung der metaphysischen Seite der Musik aus der physischen versucht auf der Grundlage der Theorie, dass alle Harmonie der Töne auf Koinzidenz der Vibrationen beruhe.

der Tiere. Die hinzukommende Harmonie ist dasjenige, was die Töne einander gleichsam erkennen und verstehen lässt und so das in ihnen sich kundgebende Streben des Willens zu einem von der Besonnenheit beleuchteten macht.*) So sehr also die Harmonie das Wesen der Musik als Kunst eigentlich erst ausmacht, so sehr steht sie dennoch im Dienst der Melodie, gleich dem Rhythmus, und ihre ganze Bedeutung ist jene Tätigkeit des Ordnens der Töne zu einem geistigen Zusammenhang. In diesem Sinne liegt in der Bemerkung Schopenhauers in V 457: dass „die Melodie der Kern der Musik sei, zu welchem die Harmonie sich verhält wie zum Braten die Sauce" die wohlberechtigte Forderung, dass der sinnliche Wohlklang der Harmonie nicht Selbstzweck werden darf, sondern dem Melodiesinn untergeordnet sein muss.

Wie der Rhythmus, so soll auch die Harmonie „im Sinne" der Melodie aufgefasst werden. Diesem „Soll" entspricht der Sachverhalt, dass wir von Natur aus nicht umhin können, die harmonischen Stufen der Tonleiter „im Sinne" der Melodiebewegung zu hören. Die Empfindung eines Tones, der als die harmonische Stufe der Tonika aufgefasst werden soll, ist durch-

---

*) Bekanntlich sagt Schopenhauer, „die Melodie allein (im Gegensatz zu den begleitenden Stimmen) habe bedeutungsvollen, absichtsvollen Zusammenhang vom Anfang bis zum Ende. Sie erzähle folglich die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens". Diese Auffassung hängt zusammen mit der verhängnisvollen Einteilung des Tongebietes nach Analogie der Objektivationsstufen und wird im Zusammenhang besprochen werden. Aber schon jetzt wird verständlich, weshalb ich im darstellenden Teil die wichtigsten Aussprüche unseres Philosophen über Melodie zu denen über das Wesen der Musik hinzugezogen habe. Was nämlich Schopenhauer Besonnenheit nennt und nur der Melodie zuschreibt, das ist dank dem Prinzip der Harmonie Grundbedingung aller Musik als Kunst. Und so treffen die Ausführungen Schopenhauers über die Melodie genau die Musik überhaupt.

drungen von einem Gefühl der zur Ruhe gekommenen Bewegung. Ein anderes Gefühl, das ausserdem noch an der Tonika als harmonischer Stufe haftete, etwa ein „Harmoniegefühl", kann ich nicht finden. Wenn man will, mag man jenes „Gefühl der zur Ruhe gekommenen Bewegung" ein Harmoniegefühl nennen, aber damit ist bereits zugestanden, dass das „Harmoniegefühl" Genannte seinen Inhalt nur durch eine Deutung „im Sinne der Melodiebewegung" bekommt. Man kann den Sachverhalt auch so ausdrücken: was die Tonika zum Grundton macht, ist „Harmonie". Aber diese Harmonie kommt für uns auf keinem andern Weg zur Geltung als durch das „Gefühl einer zur Ruhe gekommenen Bewegung". Analoges gilt von allen andern Tönen der Skala: Das Tongefühl der Sekunde ist nichts anderes als das Gefühl des Sichaufraffens oder des Aufgeschrecktwerdens aus der Ruhe. Die Terz ist charakteristisch durch ein Gefühl des Sichwiegens in einem Punkt, der die Bewegung leise zur Ruhe einlädt, aber dennoch nicht imstande ist, dieselbe aufzuhalten: es ist, wenn man will, das Gefühl des Schwebens. Das Gefühl eines bestimmten Abschlusses der Bewegung kennzeichnet die Quarte.*) Wenn nun dennoch die Bewegung über die Quarte hinaus nach der Dominante drängt, so macht sich die dadurch verursachte Energieanwendung bei der Dominante geltend in einem Gefühl, ähnlich demjenigen, welches eine kraftvolle Ueberwindung von Hemmnissen begleitet. Zugleich ist die Dominante Grundton eines neuen Tetrachords, und Sexte und Septime beziehen sich auf sie genau so wie Sekunde und Terz auf die Tonika; und dann in zweiter Linie

*) Man hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Ausrufer in Bahnhöfen ihre Stimme bei der Ausübung ihrer beruflichen Tätigkeit im Quartenintervall gehen lassen. In der Tat hat der Tetrachord in gewissem Sinne schon die Bedeutung einer abgeschlossenen Skala, die den cantus obscurior der Sprache beherrscht. Doch wir werden unten genauer sehen.

auf die Tonika selbst. So wird die Dominante der natürliche Mittelpunkt der Skala.

Eine erhebliche Schwierigkeit in dieser Ableitung kann nicht unbemerkt geblieben sein. Wie kommt die Bewegung dazu, „über die Quarte hinaus nach der Dominante zu drängen“, da doch die Quarte „ein bestimmter A b s c h l u s s der Bewegung“ ist? — Was hier Widerspruch zu sein scheint, ist ein tatsächlich bestehender W i d e r s t r e i t, der folgendermassen entsteht. Die Bewegung drängt v o n d e r D o m i n a n t e a u s (die Dominante, n i c h t die Tonika, ist in Wirklichkeit Ausgangspunkt der Skala) in die Tonika, in der sie Ruhe findet, hinein. Der cantus obscurior der Sprache ist ja nichts wie ein Auf- und Abwogen zwischen diesen beiden Polen. Aber im affekterregten Gesang ist die aus der Dominante herauswirkende Energie zu mächtig, um die Bewegung nicht über die Tonika hinausschiessen zu lassen. Dadurch wird die Tonika zum Ausgangspunkt (also zur Dominante) eines neuen Tetrachords, der nach dem Gesagten seine ganze Energie nur aus jenem Energieüberschuss des ursprünglichen Tetrachords haben kann. Dies hindert aber nicht, dass der neue Tetrachord sich durch den angedeuteten Widerstreit geltend zu machen sucht und seine Tonika, die Quarte der ursprünglichen Tonika, gegen diese ausspielt. Aber da seine Energie schwächer ist, so siegt der ursprüngliche Tetrachord, und die Tonika desselben wird durch Ueberwindung jenes Widerstandes um so nachdrücklicher zum gesicherten Ruhepunkt. Auf diese Weise erhalten wir eine Skala von sieben Tönen, die von der Dominante als Ausgangspunkt über die Tonika als endgültigen Ruhepunkt zur Quarte als Gegentonika geht; es bleibt somit zwischen der Quarte und der durch die Tonverwandtschaft geforderten Wiederkehr der Dominante in der Oktave eine Indifferenzzone von einem Ganzton, die nur von soviel Energie belebt ist, als die Bewegung, durch zwei Tetrachorde hindurch

erschlafft, doch, wie über die Tonika, so auch noch über die Gegentonika hinausdrängt. Durch die geschilderte Indifferenzzone hindurch muss also die Wiederkehr der Dominante erfolgen, und daher ist das oben erwähnte Gefühl kraftvoller Hemmungsüberwindung mit derselben verbunden. So wird die Dominantoktave zur Stelle höchster Energieansammlung. Durch Tatsachen des musikalischen Hörens wird dies bestätigt. Ich erinnere an die stereotyp gewordene Art, einen energievollen Abschluss einer Melodie dadurch zu bewirken, dass dieselbe in allmählicher Steigerung zur Dominantoktav emporsteigt, um dann, nach dieser Zusammenfassung der höchsten Energie, in jähem Absturz die Tonika zu erreichen. Beispiel ist etwa die Schlusskadenz des berühmten Beethovenschen „Die Himmel rühmen". Auch der Charakter der einzelnen Tonarten wird durch unsere Auffassung grossenteils verständlich. So sind F Dur und G Dur „sanft", weil bei ihnen die Dominantoktave als Stelle konzentriertester Energie in eine Stimmregion fällt, in welcher der Stimme noch keine angestrengte Leistung zugemutet wird, während in C oder D Dur die Dominantoktave die höchste Energie der körperlichen Verlautbarung erfordert, weshalb diese Tonarten „energievoll" oder „majestätisch" usw. genannt werden. (Natürlich ist in beiden Fällen auch die Lage des endgültigen Ruhepunktes, der Tonika, bestimmend, aber im selben Sinne.)

Auf solche Weise werden durch die Tätigkeit der Harmonie die tönenden Kundgebungen des menschlichen Seelenlebens zur Ton-„sprache". In dieser Tonsprache (wir wollen zusammenfassen), der „Melodie", wird uns erzählt von einem Streben, das in geheimnisvoller Bewegung auf- und abwogt, bald in sanftem Wellenspiel, bald in heftiger Erregung. Aber wir kennen das „Melodie" Genannte ursprünglich nur aus den Bewegungen unserer Stimme (alle in der Aussenwelt erscheinende tonliche Bewegung wird

erst im Menschengeist durch Einfühlung zur Melodie), die durch ihre Eigentümlichkeit, als Ausdruckslaute in die Erscheinung zu treten,*) die empirische Möglichkeit harmonischer Gestaltung gewähren. In der Stimmmelodie also bekommt das auf und abwogende Streben seine Deutung durch die harmonische Abstufung, welche uns die einzelnen Momente der strebenden Bewegung: das aus-der-Ruhe-aufgeweckt-werden (Sexte-Sekunde), das wieder-zur-Ruhe-gelangen — resp. das . . . -gelangt-sein — (Dominante-Tonika-Gegentonika), das Schweben zwischen beiden Tendenzen (Septime-Terz) zum Bewusstsein bringt. Das ist es, wie gesagt, was die Stimmmelodie zur Sprache macht, zu einer Sprache, die von nichts erzählt als von einem Streben. Aber dieses Streben — das ist ja eigentlich in der Wendung schon eingeschlossen — finden wir nicht objective in den Tönen, dieser Reihe von so und so geordneten Sinneseindrücken, sondern wir finden es ursprünglich nur in uns. So ist denn unser Willensstreben, was wir in der Stimmmelodie verlautbaren.

Nun findet sich in der aussermenschlichen Natur, wie gesagt, ein ungeordnetes Chaos von mehr oder minder tonähnlichen Erscheinungen. Auch diese hört der Mensch vermöge jenes geheimnisvollen Triebes der Einfühlung als Stimme, in der die Natur ihr Wohl und Wehe, ihr Leiden und Kämpfen, ihr Innerstes, ihre Willensregungen kundgibt. Noch mehr: der Mensch lässt die Harmonie, die er nur in seiner Seele vorfindet, in die Natur hineinfliessen und macht dadurch auch die Stimme der Natur zur „Sprache“. Er baut sich Toninstrumente aus Naturdingen und strömt sein Seelenleben in sie hinein und fühlt sich in

*) Bei der Ausströmung des Tones werden durch die Tätigkeit von Zunge und Lippen Silben gebildet (Begrenzung eines Vokals durch Konsonanten), durch die eine Vergleichung der einzelnen Silbentöne und eine harmonische Beziehung möglich wird.

dem Bewusstsein, sein Seelenleben im Klang des Holzes oder des Metalls oder der Saiten wiederzufinden, in eigentümlicher Weise innerlich beglückt. Es ist eine Ergänzung und Bereicherung des Menschen durch die ungleich mannigfacheren tonlichen Ausdrucksmittel der Natur; und es bleibt allezeit im Bewusstsein, dass beim Geniessen von Instrumentalmusik so gut wir es sind, die durch die Natur reden, als die Natur es ist, die durch uns redet: ein völliges Ineinssetzen. So wird der Sturm der Symphonie für uns zum Abbild des in der Welt webenden „Willens", erlebt in unserer Seele zugleich als Bild des eigenen Willensstrebens. Genauer gesagt, jener „Sturm" ist zunächst das Bild des Willensstrebens in uns. Aber dieses Willensstreben erscheint als objektiviert in der äusseren Natur, deren Ausdrucksorgane die „Instrumente" sind. So klingt in der Symphonie die Welt mit ihrem von uns in ihr objektivierten Willensstreben in uns hinein und erregt unsere Seele zu Wogungen, die das Bild unseres eigenen Willensstrebens sind. So verschmilzt dort, umgekehrt gesagt, unser Willensstreben mit dem „Weltwillen" und fühlt sich mit ihm identisch. — Diese harmonische Verschmelzung des Menschen mit der Natur in der Musik wird dann zum Urbild jener Verschmelzung des Menschen mit der Natur in der Kunst überhaupt, die uns nach Heinr. v. Stein (Vorlesungen über Aesthetik) mit der Ueberzeugung erfüllt, dass „ein uns befreundetes Wesen auf unaussprechliche Weise in den Dingen walte".

Man sieht, in der Musik vollzieht sich in der Tat jenes Ineinanderübergehen und Ineinanderwirken des menschlichen und des Weltwillens, dessen Voraussetzung in der objektiven Welt Schopenhauer veranlasst hat, in jener metaphysischen Deutung des Willens die Lösung des Welträtsels zu suchen. Und ich wiederhole, was ich früher gesagt: es ist keine Absur-

dität, dem Philosophen hierin zu folgen. Wer aber dazu nicht geneigt ist, der wird dennoch anerkennen müssen: Im musikalischen Genuss ist die Welt, d. h. die ins Element des Tonlichen eingegangene Welt, für den Menschen „Wille".

Unsere Besprechung des metaphysischen Grundgedankens der Schopenhauerschen Musiktheorie war beherrscht von dem Bestreben, das darin enthaltene Wertvolle, die ewige Wahrheit, festzustellen mit Hülfe einer Vergleichung mit anderen Kundgebungen intuitiver Weltbetrachtung, und zu sichern durch diejenige Grundlage, die allein derartige Theorien wissenschaftlich zur sichern vermag: die empirisch-psychologische Grundlage. Was noch zu tun bleibt, ist zum grossen Teil ein Negatives, nämlich das, was in der Einleitung „Reinigung von abergläubischen Auswüchsen" genannt wurde. Es muss sofort gesagt werden, dass für diese negative Arbeit ein grosser, sogar der grösste Teil der speziellen Anmerkungen inbetracht kommt, die Schopenhauer zur nähern Ausgestaltung und Erläuterung des Grundgedankens gemacht hat. Aber zugleich wird diese Reinigung die ewige Wahrheit schärfer hervortreten lassen und die von uns angenommene empirische Grundlage in vielen Punkten bestätigen.

Da ist zunächst die gewaltsame Konstruktion einer Analogie zwischen der Musik und den Ideen, welche die ganze Theorie schmarotzerhaft durchwuchert und um so willkürlicher und aufdringlicher sich gestaltet, je weiter sie ausgesponnen wird: *) „Ich erkenne in den tiefsten Tönen der Harmonie, im

*) Das sonderbare Buch von Kurt Mey: „Die Musik als tönende Weltidee", Teil I. Leipzig 1901, das sich die Aufgabe setzt, auf der Grundlage der Schopenhauerschen Gedanken die Musikästhetik weiterzubilden, macht gerade die genannte Analogie, von deren tatsächlichem Bestehen der Verfasser überzeugt ist, zum Ausgangspunkt der willkürlichsten Phantasien über musikalische Dinge.

Grundbass, die niedrigsten Stufen der Objektivationen des Willens wieder, die unorganische Natur, die Masse des Planeten . . . . der Grundbass ist uns also in der Harmonie, was in der Welt die unorganische Natur, die roheste Masse, auf der alles ruht und aus der sich alles erhebt und entwickelt. — Nun ferner in den gesamten die Harmonie hervorbringenden Ripienstimmen, zwischen dem Basse und der leitenden, die Melodie singenden Stimme, erkenne ich die gesamte Stufenfolge der Ideen wieder, in denen der Wille sich objektiviert. Die dem Bass näher stehenden sind die niedrigeren jener Stufen, die noch unorganischen, aber schon mehrfach sich äussernden Körper: die höher liegenden repräsentieren mir die Pflanzen- und die Tierwelt. Die bestimmten Intervalle der Tonleiter sind parallel den bestimmten Stufen der Objektivationen des Willens, den bestimmten Spezies in der Natur . . . . Allen diesen Bass- und Ripienstimmen, welche die H a r m o n i e ausmachen, fehlt nun aber jener Zusammenhang in der Fortschreitung, den allein die obere, die Melodie singende Stimme hat . . . . der unzusammenhängende Gang und die gesetzmässige Bestimmung aller Ripienstimmen ist dem analog, dass in der ganzen unvernünftigen Welt, vom Kristall bis zum vollkommensten Tier, kein Wesen ein eigentlich zusammenhängendes Bewusstsein hat, welches sein Leben zu einem sinnvollen Ganzen machte . . . Endlich in der M e l o d i e . . . erkenne ich die höchste Stufe der Objektivation des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen" (I 340 bis 342).

Diese Ableitung hat den Stempel der Willkür deutlich an der Stirne. In der tonlichen Entwicklung von der Tiefe zur Höhe ist keine Spur von dem zu finden, was Schopenhauer hineinlegt. Sondern, wie wir gesehen haben, bedeutet diese Entwicklung, wenn wir auf die empirische Grundlage zurückgehen, lediglich eine Steigerung der seelischen Spannung. Wenn

nun die Deutung dieses uns vertrauten Sachverhaltes ins Speziellere gehen soll, so könnte das nur geschehen von der Erwägung aus, dass hohe Töne uns leichter und momentan heftiger erregen als tiefe und tiefste Töne, deren Wirkung aber dafür um so mächtiger und nachhaltiger ist und den ganzen Organismus ergreift. So kann man denn die hohen Töne ein Wellenspiel an der Oberfläche der Seele und die tiefen Töne ein Wogen in der Seelentiefe nennen. Unter diesem Bilde wäre die von Schopenhauer für seine Hypothese herangezogene langsame und unzusammenhängende Bewegung der unteren Stimmen im Gegensatz zur raschen und bedeutungsvollen Bewegung der Melodie so zu deuten, dass die Tiefen des „Wassers" nur schwer und in unbestimmten und langsamen Wogungen erregt werden, während die Oberfläche, leichter und heftiger aufgeregt, in charakteristischen Wellenformen spielt.*)

Dennoch besteht eine gewisse Analogie, wenn auch nicht im Sinne Schopenhauers. Die nur dem menschlichen Streben eigene Besonnenheit, die einen scharfen Gegensatz zu dem in der Natur herrschenden blinden und heftigen Streben bildet, prägt sich in einer Melodie, welche spezifisch menschliches Seelenleben darstellen soll, also einer G e s a n g s melodie, durch eine gewisse Würde und gemessene Feierlichkeit aus, während die „Natur" in wilden Läufen und zügellosen chromatischen Gängen alle Schranken zu durchbrechen sucht. Deshalb ist der Koloraturgesang kein natürlicher Ausdruck menschlichen Seelenlebens, und deshalb wird Beethovens Missa sollemnis durch die instrumentenhafte Behandlung der Singstimmen so schwer geschädigt. Daraus ergibt sich schon jetzt, dass Schopenhauer auch mit der Behauptung, „die vox humana sei für die Musik ursprünglich und wesentlich nichts Anderes, als ein modifizierter

---

*) „Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser."

Ton, eben wie der eines Instruments" (II 526) im Unrecht ist.

Uebrigens hat diese ganze Spekulation, die an den ins Unendliche gehenden und der Realität der objektiven Erscheinungen entfremdeten Gedankenflug der Romantik gemahnt, bei dem eigentlichen Philosophen der Romantik, bei Schelling, insofern eine Entsprechung, als dessen Bemerkung, „die Musik bringe die Form der Bewegungen der Weltkörper . . . zur Anschauung" (Philosophie der Kunst, pag. 502) ebenfalls die in der Musik ruhende Weltbedeutsamkeit durch eigenmächtige, gewaltsame Konstruktion unkenntlich macht.

Eine andere, II 531—536 zu findende Anmerkung, welche die Genesis der Melodie erklären will, entspringt dem Bedürfnis, den metaphysischen Grundgedanken auf eine empirische Grundlage zurückzuführen: „Die Melodie besteht aus zwei Elementen, einem rhythmischen und einem harmonischen: jenes kann man auch als das quantitative, dieses als das qualitative bezeichnen, da das erstere die Dauer, das letztere die Höhe und Tiefe der Töne betrifft . . . . Das rhythmische Element ist das wesentlichste, da es für sich allein und ohne das andere eine Art Melodie darzustellen vermag, wie z. B. auf der Trommel geschieht . . . . Der Rhythmus ist in der Zeit, was im Raum die Symmetrie ist, nämlich Teilung in gleiche und einander entsprechende Teile . . . . Wie in der Architektur die Symmetrie das Ordnende und Zusammenhaltende ist, so in der Musik der Rhythmus . . . . Wie die letzten Bestandteile eines Gebäudes die ganz gleichen Steine, so sind die eines Tonstückes die ganz gleichen Takte . . . . Aus mehreren Takten besteht die musikalische Periode, welche ebenfalls zwei gleiche Hälften hat, eine steigende, anstrebende, meistens zur Dominante gehende und eine sinkende, beruhigende, den Grundton wiederfindende. Zwei, auch wohl mehrere Perioden machen einen Teil aus,

der meistens durch das Wiederholungszeichen symmetrisch verdoppelt wird: Aus zwei Teilen wird ein kleineres Musikstück . . . . Also wie die harmonische Tonfolge gewisse T ö n e verlangt, vorzüglich die Tonika, nächst ihr die Dominante usw., so fordert seinerseits der Rhythmus gewisse Z e i t p u n k t e, gewisse abgezählte Takte und gewisse Teile dieser Takte (die schweren oder guten Zeiten). Nun besteht die Entzweiung jener beiden Grundelemente darin, dass, indem die Forderung des einen befriedigt wird, die des andern es nicht ist, die Versöhnung aber darin, dass beide zugleich und auf einmal befriedigt werden."

Es ist die einseitige Anlayse des musikalischen Kunstwerkes nach Takten, sowie die Annahme jenes rätselhaften Ineinanderwirkens von Harmonie und Rhythmus, wodurch die fragliche Ausführung zum verworrensten und gewaltsamsten Teil der Musiklehre Schopenhauers wird.

Gewiss kann der Takt in gewisser Hinsicht als „letzter Bestandteil eines Tonstückes" gelten, jedoch nicht in dem Sinne, dass er (oder auch „eine aus mehreren Takten bestehende musikalische Periode", wie Schopenhauer will) die ursprüngliche keimkräftige Idee des musikalischen Kunstwerkes wäre. Vielmehr geht neben der Gliederung in Takte eine „sinngemässe" Gliederung nebenher, die sich nach einem musikalischen Motiv gestaltet. Und dieses musikalische Motiv, nicht der Takt, ist der eigentliche Keim, aus dem sich das Tonstück entwickelt.*) Dieser in

*) Vgl. W a l d e m a r C o n r a d „Der ästhetische Gegenstand" (Zeitschrift für Ästhetik von Dessoir 1908) pag. 88: „Es stellt sich uns . . . der Gegenstand dar als in zweierlei Weise gegliedert. Die r h y t h m i s c h e n Einheiten sind die „Takte" mit ihren subordinierten (durch das Taktschlagen oder „Zählen" meist markierten) „Rhythmuseinheiten" im engeren Sinne . . . . mit s i n n g e m ä s s e r Gliederung meine ich nichts anderes als die Gliederung der Sonate oder Symphonie in ihre vier „Sätze", in die „musikalischen Phrasen" usw. bis herab zu den einzelnen Tönen".

der angeführten Stelle mangelhaft ausgedrückte wahre Sachverhalt schwebt unserm Philosophen offenbar vor, wenn er an einer andern Stelle, I 344, sagt: „Die kurzen fasslichen Sätze rascher Tanzmusik scheinen nur vom leicht zu erreichenden, gemeinen Glück zu reden; dagegen das Allegro maestoso, in grossen Sätzen, langen Gängen, weiten Abirrungen, ein grösseres, edleres Streben, nach einem fernen Ziel, und dessen endliche Erreichung bezeichnet". Was Schopenhauer hier „lange Gänge" nennt (und das von den Sätzen der Tanzmusik ausgesagte „kurz" kann im Gegensatz dazu nur als „in kurzen Gängen" gedeutet werden), das bezeichnet eben die Eigentümlichkeit des Allegro maestoso, sich aus lang ausgesponnenen Motiven heraus zu entwickeln.

Hier kann freilich sofort zugestanden werden, dass die Gliederung nach dem Motiv und sogar die Motivbildung selbst sehr leicht von der Gliederung in Takte — welche offenbar ein Ueberbleibsel ist von der ursprünglich mit Gesang und Musik verbundenen Tanzbewegung — beeinflusst wird. Und bis zu einem gewissen Grade steht die ganze neuere Musik tatsächlich unter dem Einfluss der taktlichen Gliederung und stellt sich dadurch als „Tanzmusik" dar*): ihre Melodien „wiegen sich" nach einem Tanzrhythmus. Aber je mehr dieser Tanzrhythmus zur Herrschaft gelangt, je enger sich die Motivbildung und der ganze motivische Aufbau in die Formen des Tanzrhythmus einfügt, desto mehr verkümmert das eigentlich musikalische Leben. Man denke an Tanz- und Marschmusik im landläufigen Sinne. Man denke auch an die besonders durch den Namen Richard Wagner gekennzeichnete erstaunliche Entwicklung des musikalischen Ausdrucks zu selbständigem Leben, die nur durch weitgehende Emanzipation vom Tanz-

*) Bekanntlich ist die Sonate aus der Suite, also einer Folge von Tanzmelodien, entstanden.

rhythmus möglich war (schon die Entwicklung von Haydn zu Beethoven bedeutet einen grossen Schritt nach dieser Richtung). Man denke schliesslich an den gregorianischen Choral, der keine Taktgliederung kennt, und in dessen Melodien sich gerade dank dieser Freiheit von rhythmischen Fesseln ein so reiches musikalisches Leben ausströmt. Alle diese Tatsachen widerlegen die Auffassung Schopenhauers oder kennzeichnen sie doch als einseitig und unzureichend.

Was vollends der Philosoph von der Wechselwirkung zwischen Harmonie und Rhythmus sagt, ist eine ganz willkürliche und gewaltsame Konstruktion. Die Melodie soll durch das Spiel der Harmonie (gemeint ist die harmonische Melodiebewegung *) und des Rhythmus entstehen, die sich bald entzweien, bald wieder versöhnen. Von einer solchen Entzweiung und Versöhnung nun zwischen Rhythmus und harmonischer Melodiebewegung ist im musikalischen Kunstwerk bei unbefangener Analyse nichts zu finden, wenn man nicht die Durchbrechung des Tanzrhythmus durch die motivische Melodiebewegung, die für die Entwicklung der Musik in der nachhaydnschen Periode so charakteristisch geworden ist, hierher rechnen will — eine ganz andersartige Erscheinung. Aber innerhalb der harmonischen Tonbewegung (also der Harmonie in Schopenhauerscher Ausdrucksweise) selbst findet eine Art wechselnder Entzweiung und Versöhnung statt, nämlich zwischen Harmonie und Melodie; die Aufgabe des rhythmischen Elementes ist hier die, den Verlauf jenes Spieles durch den Betonungswechsel zu begleiten und zu deuten. — Das Spiel wechselnder Entzweiung und Versöhnung zwischen Harmonie und Melodie ist allerdings schon an und für sich und abgesehen von

*) Das geht aus den Worten hervor, die bestimmen, dass „(das rhythmische Element) die Dauer, (das harmonische Element) die Höhe und Tiefe der Töne betrifft".

dem eigentlichen Melodiesinn ein so reizvolles Schauspiel, dass man schon, unter Hinweis auf das ähnliche Schauspiel des Kaleidoskops oder der Arabeske, das ganze Wesen der Musik darin beschlossen glaubte.

Dies ist es, was Schopenhauer so sehr missverstanden oder vielmehr missdeutet hat. Wenigstens sieht er selber I 343 (ohne Zuhülfenahme des Rhythmus) „das Wesen der Melodie in einem steten Abweichen, Abirren vom Grundton, auf tausend Wegen . . . aber immer folgt ein endliches Zurückkehren zum Grundton", gegen welche Erklärung gar nichts einzuwenden ist.

Wenn übrigens Schopenhauer „das rhythmische Element für das wesentlichste" hält, so hat er darin einen Vorläufer in S c h e l l i n g, für den „der Rhythmus die Musik in der Musik ist" (Philosophie der Kunst, pag. 494). Nicht so missverständlich ist dagegen Schelling, wenn er weiterhin meint, dass „niemand in Zweifel ziehen wird, dass Vereinigung von Rhythmus und Modulation Melodie sei" (ibid. pag. 495 f.). Diese Bestimmung, der Schopenhauerschen nur scheinbar ähnlich, kann a l l e r d i n g s ihren guten Sinn haben, nämlich in d e r Interpretation, die vom Begriff des Rhythmus alles abstrahiert, was nicht in die allgemein ästhetischen Momente der Wiederkehr des Gleichen und der Zusammenfassung zu Einheiten eingeht. Vgl. hier auch S o l g e r : Vorlesungen über Aesthetik, 1829 pag. 340: „Es müssen in der Musik zwei Bestimmungen des Tons stattfinden: 1) die bloss quantitative, sofern der Laut die Zeit erfüllt, welche Bestimmung den reinen Begriff überhaupt ausdrückt, 2) die qualitative, der innere Unterschied der Töne selbst, wodurch die zeitliche Gleichmässigkeit einen Inhalt erhält . . . . Dazu pag. 342: „Die Quantität äussert sich in der Musik dadurch, dass der allgemeine Begriff sich im Gleichartigen wiederholt, dessen periodische Einteilung den Rhythmus ausmacht.

Die Ausführungen des Philosophen über G e - s a n g m u s i k , die immer mit der Besprechung der Oper verbunden sind, leiden wie auch letztere durchweg an dem Mangel jeglicher entwickelungsgeschichtlicher Betrachtungsweise. Dieser Mangel gibt sich schon kund durch die Art, wie Schopenhauer von der Betrachtung des Wesens der Musik aus zum Gesang übergeht. Er leitet nämlich I 345 den Ursprung des Gesanges in Worten (sowie auch den der Oper) aus der Tatsache ab, „dass unsere Phanatasie so leicht durch die Musik erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern". Aber was macht denn die Musik zu jener unmittelbar zu uns redenden Geisterwelt, wenn nicht g e r a d e der Umstand, dass sie im G e s a n g wurzelt? *) Wie kämen die Töne dazu, „Abbild" des Willens zu sein, welche Beziehung könnten sie zu ihm haben, wenn sie nicht durch die Eigentümlichkeit, i n d e r m e n s c h - l i c h e n S t i m m e sich für die Apperzeption als Verlautbarung eines Innern darzustellen, zu allererst zum „Ausdruck" eines Willens würden. Wir hatten schon aus der Vergleichung Schopenhauers mit H e g e l , S c h e l l i n g (und schliesslich auch D e u - t i n g e r) die Erkenntnis gewonnen, dass eine der wesentlichsten Ergänzungen Schopenhauers in der Zurückführung der metaphysischen Theorie auf die Grundlage der in Interjektion, Seufzer, Wort und Sprache gegebenen menschlichen L a u t ä u s s e - r u n g zu sehen ist. In der Tat, gerade die vox humana, von der Schopenhauer nichts zu sagen weiss, als: sie sei „ein modifizierter Ton, eben wie der eines Instruments" (II 526), „ein Instrument wie jedes andere"

*) Auch R i e m a n n ist der Meinung, „die Herkunft aller Musik aus dem Gesange der Menschenstimme sei kaum zu bezweifeln" (Die Elem. der musikal. Ästh. pag. 46).

(V 459), ist das eigentliche und ursprüngliche Lebensprinzip der Musik und dasjenige, wodurch uns der Ton der Instrumente erst verständlich wird als dasjenige, was er für die ästhetische Auffassung doch allein bedeuten kann: Ausdruck. Gewiss, „dass die vox humana als Werkzeug der Sprache zur Mitteilung von Begriffen dient, ist ein zufälliger Umstand, den die Musik nebenbei benutzen kann, um eine Verbindung mit der Poesie einzugehen" (II 526); denn die Begriffe haben mit den Tönen unmittelbar nichts zu tun. Dennoch hat die Verbindung der Wort- mit der Tonsprache zum mindesten eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung, insofern beide Sprachen Zweige einer vorauszusetzenden alten Ureinheit von Wort, Ton und Tanzgebärde sind. Und wirklich sind entwicklungsgeschichtliche Beziehungen der Sprache zur Musik unverkennbar, ja für das Verständnis der Musik hochbedeutsam. Der Rhythmus ist als Versmass und Takt und mit seinen Qualitäten Schnell und Langsam beiden gemeinsam; der in der sprachlichen Deklamation mögliche Gegensatz des Hoch und Tief enthält die Keime zu dem, was sich in der Musik als Melodie findet, und vollends ein grösserer deklamatorischer Zusammenhang ist vermöge des ihn beherrschenden bewusst geregelten Tonfalles, den man geradezu einen cantus obscurior genannt hat, schon gewissermassen ein dunkles Schattenbild eines musikalischen Verlaufes. Weshalb nun sollte nicht durch Ausgestaltung dieses cantus obscurior zur harmonischen Melodie das Ideal des musikalischen Liedes zu gewinnen sein? (In der Tat hat in neuerer Zeit durch Hugo Wolf die Entwicklung des Liedes diese Richtung eingeschlagen.)

Schopenhauer übersieht den in der Sprache verborgenen cantus obscurior. Für ihn bedeutet also der Gesang lediglich ein Gefesseltsein des Tones an einen begrifflichen Text. Mit einem solchen aber würden die Töne allerdings so wenig zu tun haben, dass es bei

der Vertonung das Beste wäre, die Worte ganz zu vernachlässigen, wie denn auch Schopenhauer dafür hält, dass „die höhnende Verachtung, mit welcher der grosse Rossini bisweilen den Text behandelt hat, wenn auch nicht gerade zu loben, doch echt musikalisch ist" (V 460).

Völlig zustimmen kann man folgender Bemerkung: „Dass die Zugabe der Dichtung zur Musik uns so willkommen ist, und ein Gesang mit verständlichen Worten uns so innig erfreut, beruht darauf, dass dabei unsere unmittelbarste und unsere mittelbarste Erkenntnisweise zugleich und im Verein angeregt werden: die unmittelbarste ist nämlich die, für welche die Musik die Regungen des Willens selbst ausdrückt, die mittelbarste aber die der durch Worte bezeichneten Begriffe" (II 527).

Auch bei Schopenhauers Beurteilung der O p e r vermissen wir, wie gesagt, jede Spur von entwicklungsgeschichtlicher Betrachtungsweise. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass in der oben erwähnten Ureinheit von Wort, Ton und Tanzgebärde das musikalische Drama schon angedeutet ist. Eine gleichmässige Entfaltung und gegenseitige Durchdringung jener drei Ausdrucksfaktoren muss für die Entwicklung des musikalischen Dramas ebenso bestimmend sein, wie für die Entwicklung des Liedes die gegenseitige Durchdringung von Ton und Wort. Es wird also keiner der Faktoren die anderen so in Dienstbarkeit nehmen dürfen, dass deren selbständige Entfaltung gehemmt wird. Das musikalische Drama nuss ein einheitliches Kunstwerk sein, auf das unzertrennliche Zusammenwirken der Faktoren hin organisiert. Damit ist gesagt, dass die Musik eines musikalischen Dramas nicht „eine völlig unabhängige . . . Existenz für sich" haben darf, wie Schopenhauer II 527 meint; und wenn sie „auch ohne den Text vollkommen wirksam sein" (ibid.) könnte: zu welchem Zweck Text und Handlung?

Text und Handlung sind eine Ergänzung der Musik: das wird doch, gleichsam widerwillig, an verschiedenen Stellen zugestanden; z. B. V 458: „Es möchte hingehen . . . dass man der reinen Sprache der Töne . . . Worte, sogar auch eine anschaulich vorgeführte Handlung zugesellt und unterlegt, damit unser anschauender und reflektierender Intellekt, der nicht ganz müssig sein mag, doch auch eine analoge Beschäftigung dabei erhalte, wodurch sogar die Aufmerksamkeit der Musik fester anhängt und folgt, auch zugleich dem, was die Töne in ihrer allgemeinen, bilderlosen Sprache des Herzens besagen, ein anschauliches Bild, gleichsam ein Schema, oder wie ein Exempel zu einem allgemeinen Begriff, untergelegt wird: ja, dergleichen wird den Eindruck der Musik erhöhen". Die Verdienstlichkeit dieser Bemerkung ist umso mehr anzuerkennen, als Schopenhauer dabei sich nur auf die alte Oper stützen konnte, die, weit entfernt, ein einheitliches Kunstwerk zu sein, vielmehr nur eine blosse Häufung von Soloarien, Chorsätzen usw. ist. Die organische Ergänzung von Musik, Wort und Handlung zum Musikdrama hatte sich noch nicht vollzogen. Erst das Musikdrama, erst der unter dem Einfluss Schopenhauers komponierte „Tristan" bringt zu klarem Bewusstsein, was Schopenhauer als das eigentliche Geheimnis des Zusammenwirkens von Wort, Ton und Handlung ausgesprochen hat: „Die Musik ist die Seele des Dramas".

Die Schopenhauersche Musiktheorie war uns nicht ein Komplex von Gedanken, über die man „verschiedener Meinung sein", und die man durchweg zum Gegenstand dialektischer Disputation machen kann, — sondern ein Organismus, der durch eine ewige Wahrheit belebt und im Sinne derselben zu deuten ist. Solchen Kundgebungen des Menschengeistes wie Schopenhauers Metaphysik kann man nur bis zu

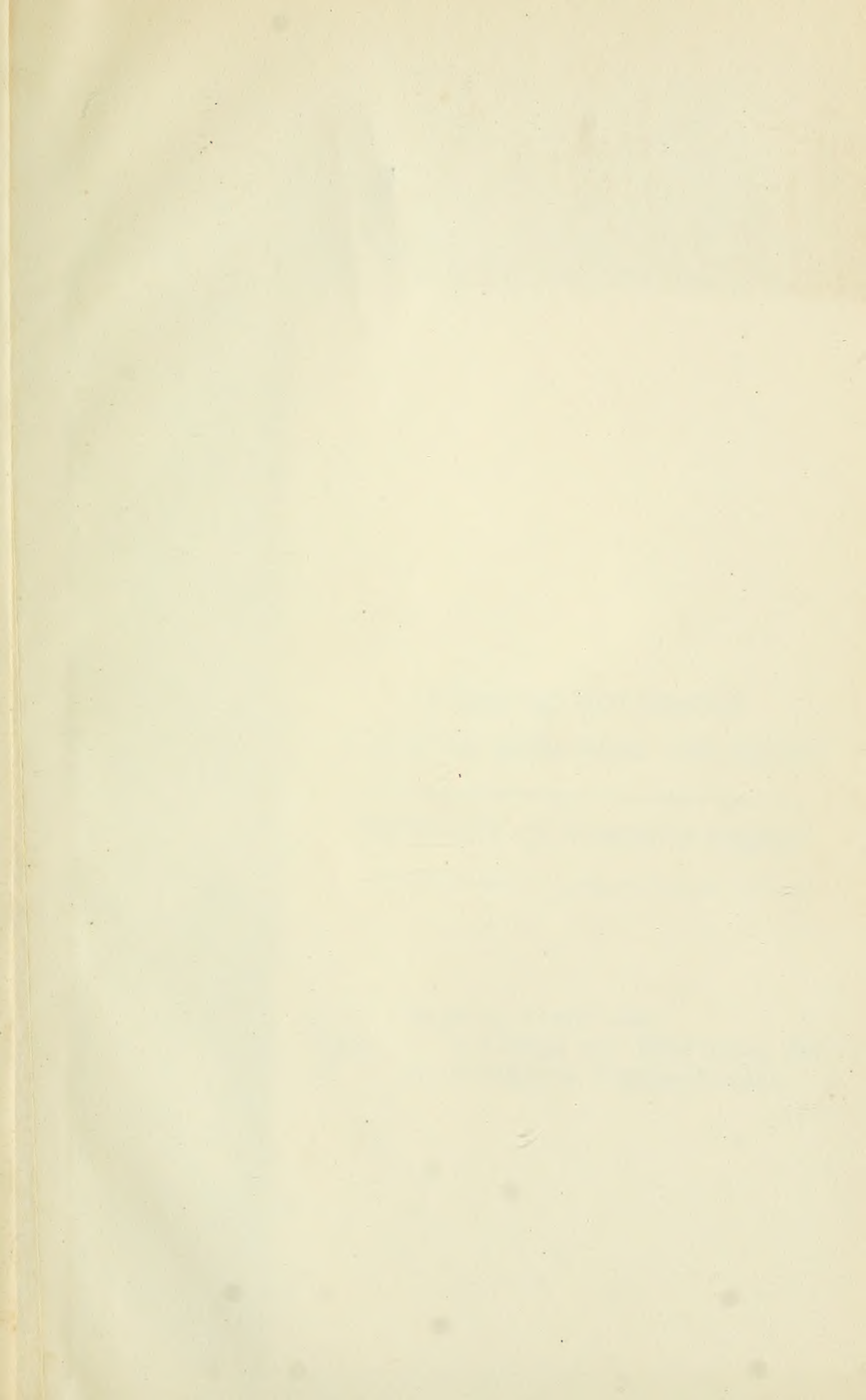
einem gewissen Punkt mit kritischen Waffen beikommen; dann aber regt sich ein unbezwingliches Gefühl in uns, das alle weiteren, wenn auch noch so scharfsinnigen kritischen Argumente zurückweist und ihnen ein unwiderrufliches „und doch muss eine Wahrheit dahinterstecken" entgegenhält. Und diese Ueberzeugung, „dass eine Wahrheit dahinterstecken müsse", ist das Charakteristische, das überhaupt allen eigentlich grossen Kundgebungen des Menschengeistes selbst dann anhängt, wenn diese Kundgebungen im Einzelnen so voller offensichtlicher Irrtümer sind wie die Musiktheorie Schopenhauers. Das eben sollte bei der Kritik unserer grossen Dichter und Denker das Ziel sein: Die grosse Wahrheit aus den Irrtümern herauszuschälen und zum Bewusstsein zu bringen.

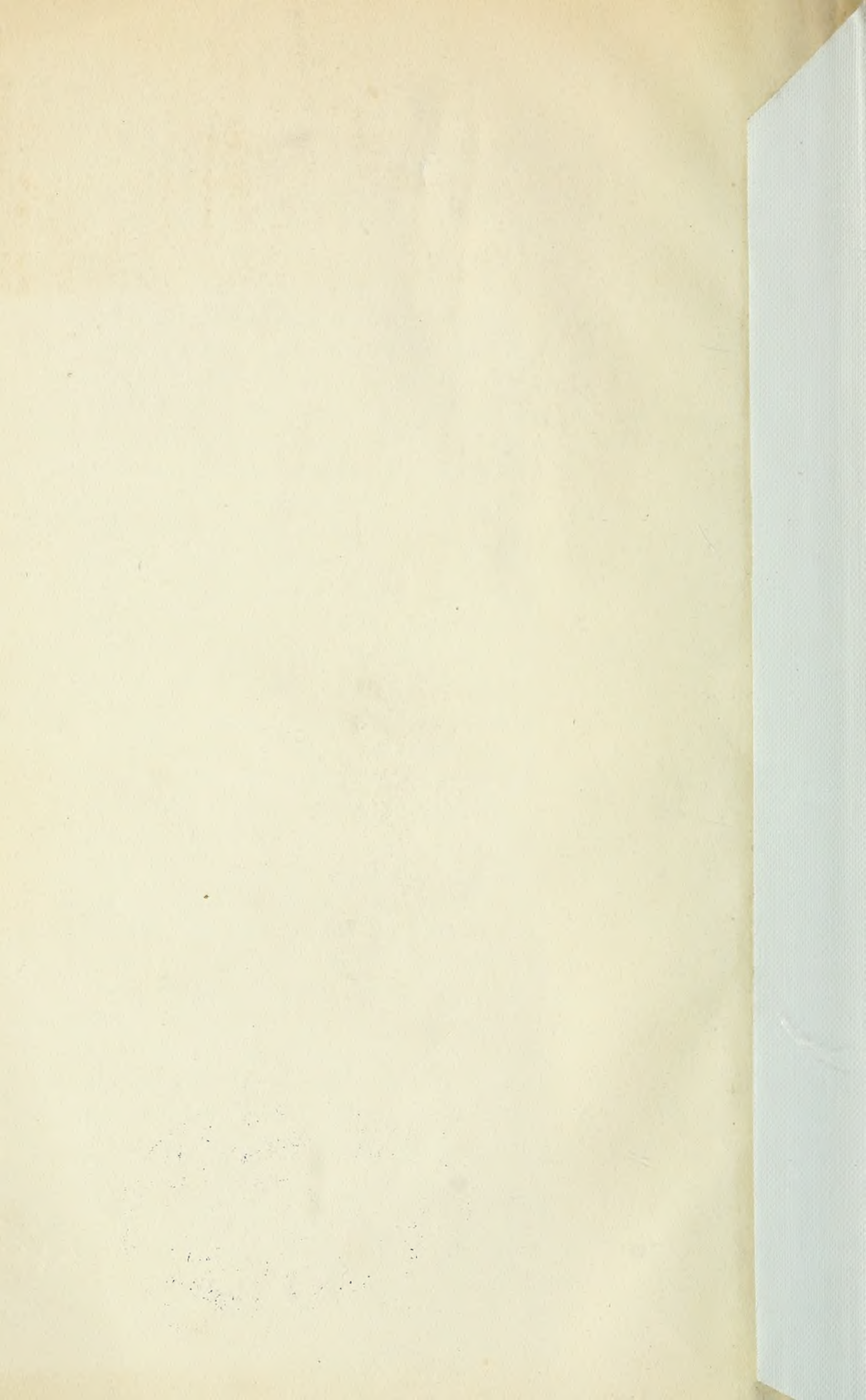
Lebenslauf.

Ich, Franz Jos. Wagner, röm.-katholischer Konfession, Sohn des Kgl. Lokomotivführers a. D. Jos. Wagner und seiner Ehefrau Katharina geb. Bidgenbach, bin geboren zu Cochem an der Mosel am 6. Mai 1885. Nach Erlangung des Reifezeugnisses am Gymnasium zu Prüm (18. II. 1905) bezog ich Ostern 1905 die Universität München, wo ich die Professoren Crusius, Furtwängler †, v. d. Leyen, Lipps, Muncker, Weymann u. a. hörte. Ostern 1906 bin ich zur Universität Bonn übergesiedelt und hörte dort die Professoren Brinkmann, Bücheler †, Clemen, Deubner, Dyroff, Elter, Erdmann, Franck, Litzmann, Loeschcke, Marx, Mess, Schultz, Solmsen, Wentscher, Wilmanns und Wolff. Ich war zwei Semester ordentliches Mitglied des psychologischen Seminars (Geheimrat Erdmann) und ein Semester ordentliches Mitglied des von Prof. Litzmann geleiteten germanistischen Seminars (Abt. f. n. d. Literaturgesch.). Ausserdem habe ich an Proseminarien und Uebungen teilgenommen unter den Professoren Bickel, Brinkmann, Elter, Franck, Frost, Litzmann, Loeschke, Marx, Mess, Schultz, Solmsen, Wentscher und Wolff. Am 10. November 1909 bestand ich die mündliche Promotionsprüfung.

Besondern Dank schulde ich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Erdmann, der das Thema dieser Abhandlung gestellt, und Herrn Prof. Dr. Dyroff, der die Arbeit in ihrem ganzen Verlauf durch seine Anregungen in förderlichster Weise beeinflusst hat.








UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 07 11 08 017 5